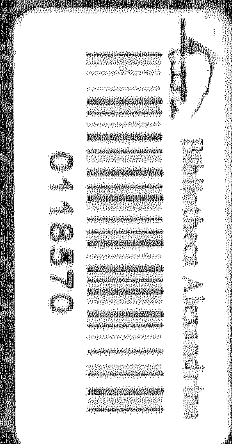

Bibliotheca Alexandrina
0118570

الأدب الهيليني

تأليف

الدكتور محمد غلاب
أستاذ الفلسفة بالجامعة الأزهرية

الجزء الثالث

الطبعة الأولى

[١٣٧١ هـ — ١٩٥٢ م]

ملتزم الطبع والنشر أصحاب
دار إحياء الكتب العربية
عيسى البابي الحلبي وشركاه

الأدب الهيليني

تأليف

الدكتور محمد غلاب
أستاذ الفلسفة بالجامعة الأزهرية

الجزء الثالث

الطبعة الأولى
[١٣٧١ هـ — ١٩٥٢ م]

ملتزمو الطبع والنشر أصحاب
دار إحياء الكتب العربية
عيسى البابي الحلبي وشركاه

أثينيه إلاهة الحكمة وحامية مدينة أثينا



[ألصورة رقم ١ مأخوذة عن تمثال هيليني من الرخام يوجد فى متحف أثينا الوطنى ، ويمثل أثينيه پرثينوس ، وهو محاكاة لذلك التمثال الشهير الذى صنعه هبياس من ذهب وعاج ، فكان مبعثاً لمجده ، ومصدراً لتخليد فنه ، والذى يروى لنا التاريخ أن الذهب الذى تكون منه زاد وزنه على ألف كيلو ، أى ما يتجاوز اثنين وعشرين قنطاراً ، وترى فيه أثينيه واقفة معتمدة على ترسها ، وفوق رأسها خوذة يرى فى أعلاها أبو الهول الهيليني الذى هو رمز الذكاء كما يري عليها جوادان يعدوان رمزاً لسرعة تفكيرها] .

العصر الأثيني

الإهداء

إلى مصر في كل عهودها المأساوية ، من النكبة الفارسية ، إلى الكارثة الإنجليزية ، بل في هذه الآونة الخطيرة الجديدة .

إلى الأبطال المجاهدين ، إلى المكافحين الخالدين ، إلى من ساهموا في إشعال سعير التحرير ، وظفروا من لظاه بنصيب وفير ، وسجلوا في ميدان البطولة أخلد مصير ، فاستحقوا من الوطن أكرم تقدير ، وإلى من هم بهدى الأولين يهتدون ، وعلى منوالهم ينسجون .

إلى هؤلاء جميعاً من خلال سوالف العصور ، وغوابر الدهور ، أقدم كتاب المآسي الهيلينية ، وأبعث بصوت إسخيلوس مثال العبقرية الأتيكيَّة (في مأساتيه : « پُرومِثْيوس موثقاً» و « پرومثيوس طليقاً ») مردداً في لغة علوية ، صدى تلك المبادئ الأبدية ، الهاتفة بأن التحطيم هو مصير قيود العبودية ، و بأن ليل الأسر مُنْتَهٍ إلى فجر الحرية .

و إذا كانت مأساة مصر مُوثَقَةً تَكُدُّ اليوم منا الأذهان ، فإن مفخرة مصر طليقةً ستُسَجَّل غداً بدمائنا على صفحات الأكوان .

٢٤ أبريل سنة ١٩٥٢

محمد غلاب

نظرة عامـــــة

ألارومة الأتيكية

ينبغى – قبل دراسة هذا العصر الساطع – أن نتقدم بإلمامة عاجلة عن هذه العاصمة فنشير فى إيجاز إلى العنصر الذى كان يقطنها ، ثم نلقى نظرة سريعة على تاريخها السياسى ، وأخيراً نختم هذه الإلمامة بلمحة عن اللهجة التى كتبت بها منتجاتها ، والتى ألمعنا إليها فى الجزء الأول ضمن لهجات اللغة الهيلينية .

تقع شبه الجزيرة الأتيكية التى حاضرتها أثينا فى الجنوب الشرقى من إغريقا القارية ، ويصلها بپيلوپونيسيا برزخ كورَنْثــا ، وقد تكوّن الشعب الذى يقطنها من عدة عناصر اختلطت بمرور الزمن شيئاً فشيئاً ، ولم تفاجأ بحوادث مباغتة كحوادث الغزو التى تفــاجئ بعض الأصقاع ، فتقلب فيها الحياة الهادئة رأساً على عقب ، أو تمزج عناصرها الأصلية بعنصر أجنبى قد لا يكون ملتئماً معها ، فتنشأ من ذلك ظاهرات تاريخية لها خطورتها .

كانت أتيــكا أول أمرها – فيما يعرف التاريخ – مأهولة ببطون من قبيلة الپيلاج البدائية ، ثم انحدرت إليها على التوالى طوائف أجنبية متباينة الأجناس ، بعضها من آسيا كالفينيقيين والكاريين والمينيين ، والبعض الآخر من الشمال كاليُنْيان أو من جهات أخرى فى إغريقا كالپيلوســيين والأكيان الذين طردهم الدُّرْيان ففروا إلى أتيــكا واستوطنوها استيطان اللاجئين المستغيثين ، لا استيطان الغزاة الفاتحين ، ولــكن العنصر الذى ساد هذه العناصر كلها هو العنصر اليُنْيانى ، ولا يعرف التاريخ الصحيح متى نزحت هذه الشــعبة الهيلينية القوية إلى أتيكا ، وإنما كل ما يعرفه هو أن ذلك كان قبل القرن الثانى عشر . ومعنى هذا كله أن الشعب الأتيكى هو مزيج من أجناس مختلفة تلاشى بعضها فى بعض بهيئة

طبيعية هادئة، وكانت الغلبة فى هذا المزيج للينيانيين ، وهذا هو السر فى إطلاق ذوى النظرة العجلى لفظة يونانى على جميع المنتجات الهيلينية .

لم يكن يُنْيانيو أتيكا يشبهون يُنْيانيى آسيا الصغرى بسبب هذا الاختلاط من ناحية، و بسبب طبيعة مناخ شبه الجزيرة الأتيكية من ناحية أخرى . فلما كانت تلك البقعة الأخيرة قليلة الخصوبة لم يكن سكانها مترفين كسكان يُنْيا الآسيوية ، وإنما كانوا رجال قناعة وعمل ، وقد امتازوا ببساطة تامة فى جميع فروع حياتهم احتفظت لهم بطهر قلوبهم ، و براءة أخيلتهم ، وهما — كما يقول أحد المؤرخين — الكنزان النفيسان اللذان كانا ينتظران « سوفُكْلِيس » و « أفلاطون » ليبرزا قيمتهما إلى عالم النور .

لمحة عن تاريخ أثينا

ألأقاصيص الأسطورية عن هذا التاريخ

لا يكَاد أحد يعرف من تاريخ أثينا قبل عهد سولون إلا ماورد عن طريق الأقاصيص الأسطورية ، أما بعد ذلك العهد ، فإن التاريخ الصحيح قد سجل كل الحوادث والظروف ذوات الشأن ، ومجمل هذه الأقاصيص أنه لم يكن فى أثينا عنصر فاز بالغلبة والسيادة الكاملتين واستعبد العناصر الأخر لخدمته على نحو ما حدث فى اسپرتا ، و إنما كانت مأهولة بطوائف من الأسر الأرِسْتُكراتية التى كانت تتصادم فيما بينها عند ما تتعارض مصالحها ثم تعود إلى السلام والوئام حينما تتفاهم على تسويتها .

أعدت أثينا نفسها بالتربية الأرِسْتُكراتية لذلك المستقبل الرائع الذى واجهته إبان نضوجها ، ولتلك الحرية التى تفانت فيها أثناء نهضتها الاجتماعية الساطعة ، إذ أنها — فى عهد يفوعها — قد تعلمت من تلك التربية كيف تحترم النظام وتطيع القانون ، و بالتالى كيف تستطيع أن تنشئ ديمُكْراتية صالحة نافعة ، لا ديمُكْراتية فوضوية متصعلكة متشردة .

ولقد كان من آثار هذه التربية النبيلة أيضاً أن احتفظت أثينا طيلة حياتها الزاهرة بقواعد خلقية سامية ، ومبادئ عقلية عالية ظلت ترشدها وتقتادها إلى خير الغايات حتى فى أشد معامع الديمقراطية جلبة وضوضاء . وفوق ذلك فإن الشعب الأثينى كان دائماً فى ساعات آلامه ومحنه ملىء النفس بالأمل ، ولم يكن خائراً كشعب اسبرتا يترك قلبه طعمة لليأس ينهشه حتى يأتى على عناصر الحياة فيه . والسبب فى ذلك هو أن ضرورات العيش كانت قد هذبت الأثينيين وشحذت عقولهم ، وأعدت طباعهم للأخذ والرد ، والمفاوضات والمساومات ، وأنشأت فى نفوسهم ملكة الخروج من المآزق ، وفضيلة احتمال الأرزاء .

إصلاحات سولون

هذه هى الخصائص البارزة التى يتبينها الباحث عند ما يستعرض تاريخ أثينا الأسطورى منذ نشأتها إلى أوائل القرن السادس ، أما بعد هذا العهد ، فإن التاريخ الحقيقى ينتصب على قدميه ويحاول أن يؤدى رسالته كاملة فيصور لنا هذا الشعب الراقى وقد وكل إلى «سولون» أحد حكمائه فى سنة ٥٩٤ إصلاح القوانين السياسية والمدنية والمبادئ الخلقية ، كقانون الديون الذى كان يبيح للدائن أن يضع يده على شخصية المدين ويسجنه متى شاء ، فجعله هذا الحكيم المشرع ينص على قصر حق الدائن على تعقب ثروة المدين لا شخصه ، فكانت أولى النتائج العملية لهذا التعديل أن أفرج عن كثيرين من المدينين الذين زج بهم دائنوهم فى غيابات السجون بأمر القانون القديم لعجزهم عن الدفع ، وليس هذا فحسب ، بل إنه قد خفض نسبة الفوائد لكى لا يرهق المرابون ضحاياهم الفقراء . وكذلك قسم الشعب الأثينى إلى أربع طبقات حسب نسب ممتلكاتهم ، وقصر الضرائب على الطبقات الثلاث الأول وأعفى منها الطبقة الرابعة وهى التى لا تملك شيئاً ألبتة ، أو تملك شيئاً ضئيلاً ، ولكنه فى مقابل ذلك حرمها حق الوظائف العامة .

ومن هذا الإصلاح أيضاً أنه أسند السلطة التشريعية إلى مجلس شيوخ مكون من أربعمائة عضو يعينون بالاقتراع ، ولكن الشعب ليس ملزماً بالخضوع لهذه القوانين إلا إذا

أقرتها الأمة فى استفتاء عام ، فإذا حدث إقرار قانون ما ، قام على تنفيذه تسعة قضاة يدعون بـ « الأَرخُنْتوس» وفوق هؤلاء القضاة تقوم محكمة عليا تدعى « أر يو پاج» وهى مؤلفة من قضاة قدامى .

لم يحطم « سولون » أواصر الأسرة الأثينية كما فعل فى اسْپَرْتا مشرعها «ليكُرْغوس» الذى لم يكن يعنيه من الأسرة إلا أن يكون فيها رجال هم وطنيو اليوم ، وفتية سيكونون وطنيي الغد . أما قوانين سولون فقد أبقت الأسر فى أثينا على حالتها الفطرية ، واحتفظت للرجل فيها بمواقفه كابن ثم كزوج ثم كأب ، ولم تحاول أن تسلبه شيئًا من عواطفه الطبيعية فى هذه المواقف كلها .

ومن أبرز هذه القوانين التى وضعها هذا المشرع وخالف فيها اسْپَرْتا قانون العمل الذى كان فى هذه المدينة الأخيرة يحظر على الوطنيين الأعمال اليدوية ، فجعله سولون فى أثينا يقهر الجميع على العمل ، إذ ينص على أنه يجب أن يكون لكل وطنى مهنة حتى لا يكون فى المدينة عاطل ، وكذلك أصلح القوانين الخاصة بالأجانب والأرقاء ، فنص على أن للأولين حق الاستقبال الكريم فى أثينا ، وللآخرين حق طلب بيعهم لغير مواليهم إذا كان الأولون يسيئون معاملاتهم .

عهد پيسستراتوس وولديه

بيد أن هذا الحكيم الجليل لم يكد ينتهى من وضع هذه القوانين النافعة حتى تنحى عن وظائف الدولة ، ليتمكن الشعب من تطبيقها بحرية كاملة فتم له ما أراد . وفى سنة ٥٣٨ اعتلى « پيسِسْتراتوس » دست الحكم الطغيانى ، ولكنه كان طاغية معتدلاً محبوبا من الشعب كله ، لأنه لم يلغ قوانين سولون العادلة التى أشرنا إليها ، ولم يرهق الأمة بتكاليف جديدة ، بل كان على العكس من ذلك وديعا رحيماً عطوفاً على جميع طبقات الشعب ، صديقًا للأدباء والفنانين ، وهو الذى شيد طلائع الآثار الفخمة التى جملت أثينا ، وأنشأ أولى

المكتبات العامة فى إغريقا كلها ، وكذلك هو الذى جمع للمرة الأولى أشتات الإلياذة والأوديسا ، وكوّن منها قصيدتين متماسكتين أوجب تلاوتهما فى الأعياد الكبرى للإلاهة أثينيه .

خلف هذا الطاغية ولداه « هيبّرْكوس » و « هِپياس » فسارا على نسقه وأخذا فى تشجيع الأدب والفن والحياة العقلية عامة ، فكانا حلقة متممة للسلسلة التى بدأها والدهما ، إذ نما فى عهدهما الشعر ، وارتقت الموسيقى ، وسما الفن وهاجر الشعراء الموسيقيون الموهوبون إلى أثينا كـ « أنكريون » و « لاسوس » وبرز الشعر الحماسى إلى الصفوف الأمامية ، وتقدم الشعر الدينى والتنسكى بهيئة تلفت الأنظار . وأهم من ذلك كله أن المآسى قد نشأت فى هذا العهد الزاهر ، وأن أثينا بسبب كل هذه العوامل مجتمعة قد استطاعت أن تزعم أنها هى المدينة العقلية الأولى فى العالم الهيلينى كله ، وأن من العدل أن تتزعمه وتستولى على صولجان الصدارة فيه وإن كانت تعلم علم اليقين أنها كانت فى ذلك الحين أقل قوة واستعداداً من اسپرتا .

أسرة ألْكِمْيون[1] وصدارة أثينا العقلية

لم يكد القرن السادس يشارف نهايته حتى كان هِپياس قد طُرِدَ ، فتم بطرده سقوط أسرة پيسِسْتراتوس وحلت محلها أسرة ألْكِمْيون النبيلة الناهضة ، وكان من أوّليات النتائج العملية لهذا الانقلاب أن اعتلت أثينا عرش الحياة العقلية ، وقبضت بيد حازمة على صولجان الحكمة والفلسفة والأدب والرياضة والفلك وكل أفانين الحياة الفكرية المعروفة فى ذلك العهد . وقد ظلت محتفظة بهذه العظمة التى تفردت بها زهاء قرنين منحت أثناءهما العلم والحكمة كل ما فى وسع العقل البشرى من دقة واتزان وعناية ، وسكبت على الأدب أنواعاً من النبل ، وفنوناً من الرشاقة الخاصة التى لا تسامى ، وضروباً من الرقة مع تعمق عظيم

(١) أسرة ألكميون هى أسرة أثينية عريقة تزعم أنها منحدرة من أياس البطل الشهير الذى رأيناه فى الإلياذة يساهم بقسط وافر من حرب تروادة .

يستوجب تخليد هذه المنتجات على مر الدهور وتوالى الأزمان ، ولم لا ؟ أليس فى هذا العصر قد سطعت أنوار حكمة سقراط وأفلاطون وأرسطو وتلاميذهم الأمجاد ؟ أليس فيه قد نزلت الفلسفة من سماء الإلاهيات إلى أرض الحياة الاجتماعية ، فأخذت تحدد الخير ، وتنقب عن الفضيلة ، وتوضح الوسائل العالية الموصلة إلى النهاية القصوى المقصودة من هذه الحياة وهى الكمال الإنسانى ؟ أليس فيه قد أزهرت الرياضة ، وترعرع الفلك ، ونما الطب ، ووضعت أسس المنطق العلمى المنظم ؟ أليس فيه قد أنشئت المآسى والمهازل التمثيلية البارعة : « التراچيدى والكوميدى » ؟ أليس فيه قد وجدت دور التمثيل وسارت فى طريق الكمال حتى أضحت إحدى وسائل الثقافة الشعبية الهامة ؟ أليس فيه قد بلغت الفصاحة الهيلينية أقصى مراتبها ، وارتقت الخطابة حتى أضحت لاتحتمل زيادة من مستزيد ؟ أليس هو الذى أفاض على الاسكندرية من أنواره العالية ماجعلها عاصمة العلم والعرفان فى الدنيا فى العصر الذى تلا العصر الأثينى على ماسيجىء فى موضعه ؟ أليس هو الذى سكب أشعته على بغداد فى العصر العباسى فجعلها منارة الشرق والغرب ؟ أليس هذا العصر على الإجمال هو الذى ألهم كل علماء العصور الحديثة وأدبائها فى أوروبا منتجاتهم التى أصبحوا بفضلها سادة الأمم وقادة الشعوب ؟

كانت إذاً ، صدارة أثينا العقلية هى الظاهرة السائدة التى تميز ذلك العصر عن غيره من عصور الهيلين : فالعبقرية الهيلينية فيه ـ كما يلاحظ الأستاذ كروازيه ـ قد بلغت أقصى حدود نضوجها ، والمحامد الفطرية قد ارتقت إلى درجة السطوع ، والنشاط العقلى الذى هو من خصائصها الذاتية قد آتى ثماره المقصودة ، وهذا كله قد تركز فى تلك الحاضرة المتلألئة ، ولكن ليس معنى هذا أن الإنتاج العقلى فى ذلك الحين قد انطفأ من المدن الهيلينية الأخرى ، كلا ، فإنه قد نما وأينع فى جميع الأصقاع الهيلينية ، وإنما معناه أن العباقرة وذوى المواهب الممتازة كانوا جميعاً يغادرون مدنهم وقراهم منذ طليعة حياتهم العلمية أو الأدبية متجهين إلى كعبة الثقافة الكبرى التى كانت تسطع بحكمائها المتعمقين ، وعلمائها النابهين ، وكتابها المجيدين ، وشعرائها المبدعين ، وفنانيها النابغين ، وليس هذا فحسب ، بل برأيها العام المثقف

الذى قد بلغ من الأهلية والكفاية حداً يمكنه من الحكم على هذه الفروع المتشعبة من المعارف الإنسانية .

النهضتان السياسية والحربية :

بيد أن هذا السمو العقلى الذى وصلت إليه أثينا لم يشملها بخمرة الغرور ، ولم يغفلها عن تقدير قيمتها المادية على حقيقتها ، ولم يحل بينها و بين إدراك تلك الحقيقة المرة وهى أنها أضعف من اسپرتا ، فجعلت تعالج نواحى الضعف المادى فيها لتعد نفسها لمواجهة الأحداث والتغلب عليها ، فتظفر بالزعامة السياسية كما ظفرت بالصدارة الأدبية والفنية ، وقد ظلت تعمل على إنماء هذه القوة زهاء عشرين عاما . و بعد هذا الاستعداد الطويل المتواصل اشتعلت الحرب الميدية الأولى التى بدأت فى سنة ٤٩٢ وانتهت بانتصار أثينا ، وسببها أن هذه المدينة كانت هى الوحيدة التى آوت ثوار آسيا ، وعطفت على قضيتهم ، وأيدتهم ضد الفرس ، فعز على هؤلاء الأخيرين أن توجد مدينة فى إغريقا تجرؤ على مناصرة أحد عليهم ، فأقسموا لينتقمُنّ من أثينا شر انتقام ، ثم أعدوا لغزوها حملة هائلة بلغ عدد جنودها مائة وعشرة آلاف ، فلما علمت أثينا بوصول هذا الجيش أعدت له جيشاً عدد رجاله أحد عشر ألفاً بقيادة قائدها العظيم « مِلْتياد » فسحق جيش الفرس سحقاً سجل لأثينا أسمى أنواع المجد وتدعى هذه المعركة بمعركة « ماراثون » ولقد حفظت لنا الرسوم المسجلة على الأوعية الهيلينية مناظر مؤثرة من هذه المعارك التى دارت رحاها بين الهيلين والفرس ، أو بين الهيلين والبربر على حد تعبيرهم . (انظر الصورة رقم ٢ فى الصفحة التالية) .

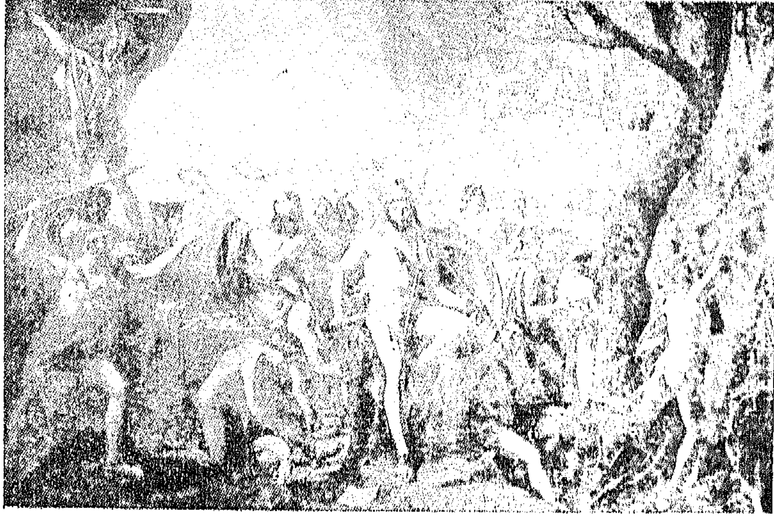
ومنذ ذلك العهد ألقى الحظ بين يدى هذه المدينة بمقاليد الزعامة السياسية أيضاً ، فتم لها ما تصبو إليه الأمم الناهضة من تفوق أدبى ومادى ، بيد أن هذا الظفر لم يشمل رجال أثينا ولم يدخل الغرور إلى نفوسهم ، وإنما حفزهم إلى زيادة النشاط والعمل على بلوغ درجة الكمال ، فظلوا يجاهدون حتى صار لديهم أسطول بحرى كبير ، وذلك لأنهم كانوا يتوقعون ألا يقنع الفرس بعد هذه الهزيمة ، وإنما سيعودون إلى محاربتهم يوماً ما . وقد كان ذلك



[ألصورة رقم ٢ للرسام الفرنسى نوتور وهى مأخوذة من رسم على كأس من صنع الفنان الهيليني ذوريس توجد بمتحف اللفر بباريس ، وهى تمثل مبارزة بين مقاتل هيليني ، وآخر فارسى ، ويرى الفارسى وقد هوى إلى الأرض تحت ضربات خصمه] .

بالفعل ، إذ أعلن الفرس عليهم الحرب فى سنة ٤٨٠ وجهزوا لهم جيشاً مرعباً يروى المؤرخون أن عدده قد بلغ أربعة ملايين من الرجال ، لأن غايتهم فى هذه المرة لم تكن الانتقام من أثينا كما كان ذلك فى المرة الأولى ، وإنما كانت ابتلاع إغريقا كلها .

ولما ترامت إلى المدن الهيلينية أنباء ضخامة عدد هذا الجيش وعدده ارتاعت وصممت على الخضوع ماعدا مدينتى أثينا واسپرتا ، فإنهما اعتزمتا المقاومة حتى النهاية ولو أدى ذلك إلى محوهما من سجل الوجود ، وقد بدأتا فى تحقيق هذا التصميم عمليا ، فأما جيش اسپرتا فقد خرج لملاقاة هذا الجيش بقيادة مليكه العظيم « ليونيداس » الذى كان أحد المثل العليا فى التاريخ القديم كله ، وقد أشرنا إلى شجاعته فى الجزء الثانى من هذا الكتاب . (انظر الصورة رقم ٣ فى الصفحة المقابلة) .

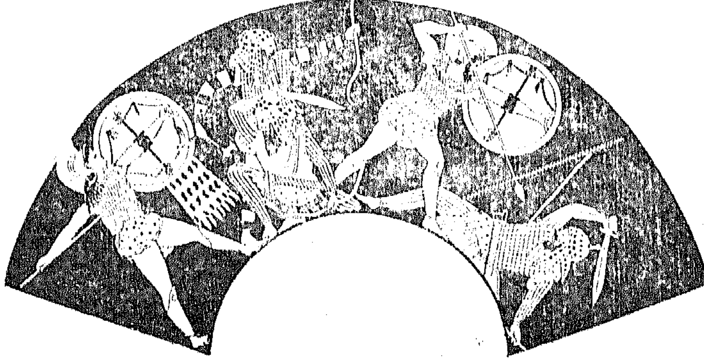


[الصورة رقم ٣ مأخوذة عن لوحة فى متحف اللثر من صنع الفنان الفرنسى داڤيد ، وهى تمثل ليونيداس ملك اسپرتا الشجاع العظيم فى موقعة ترموپيلوس ، ويرى هذا الملك فى صدر اللوحة قابضاً بيمناه على سيفه ، بينما الترس يحمى يساره] .

على أن ذلك الجيش الصغير — وإن يكن مؤلفاً من فرسان أبطال ، وعلى رأسه ملك ماجد — لم يستطع أن يقهر ذلك السيل الجارف من جنود الفرس ، ولم يزد على أنه وقف زحفه قليلا فى ممر « ترْمو پيلوس » وإن كان يعلم تمام العلم أنه سيدفع ثمن هذا الوقف غاليا ، وهو فناؤه عن آخره .

وأما جيش أثينا فقد اعتصم بأسطوله البحرى تحت قيادة « تيمِسْتُكْلِيس » فى مضيق « سالامينا » الذى كان يتسع لسفنه الصغيرة ، ولم يكن من الممكن أن تمر فيه سفن الفرس الضخمة ، وبهذا تمكن من هزيمة أسطول الأعداء ، وشتت شملهم ، ففر كثير منهم إلى بلادهم ، واشتبكت البقية الباقية مع الجيش الهيلينى بقيادة « پوسَنْياس » ملك اسپرتا فهزمها فى « پلاتيه » فى سنة ٤٧٩ . أنظر الصورة رقم ٤ فى الصفحة التالية)

وأخيراً تعقب الأسطول الأثينى بقيادة « إكْسَنْثيپوس » فلول الفرس فدحرها فى « ميكالا » . وعلى أثر هذا طرد الفرس نهائياً من إغريقا . وعندما وصلت الحرب إلى هذا



[ألصورة رقم ٤ للفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة عن رسم على كأس هيلينية توجد ضمن مجموعة پاسچيو بروما ، وهى تمثل إحدى المعارك الطاحنة التي طالما دارت رحاها بين شرذمة من الهيلين والفرس أثناء هذه الحرب الضروس]

الحد اكتفت المدن الهيلينية بهذه النتيجة لأنها كانت قد تعبت من الجهاد ، وأعلنت أنها لا تود المساهمة فى القتال بعد ذلك إلا بمالها وعتادها ، فلم يَفُتّ ذلك فى عضد أثينا ولم يثنها عن عزمها ، لأن انتصاراتها المتوالية قد وسعت نطاق مطامعها ، فصممت على أن تحمل الحرب إلى آسيا ، لتهاجم الفرس فى بلادهم ، وقد نفذت هذا التصميم ، فأبحر جيشها إلى بلاد فارس بقيادة « كيمون » بن « مِلْتياد » بطل « ماراثون » فهاجمها وهزم جيوشها فى عقر دارهم هزيمة منكرة اضطرتهم إلى عقد معاهدة مهينة فى سنة ٤٤٩ اعترف فيها الفرس باستقلال جميع المدن الهيلينية الآسيوية ، وبأن بحر إيجيا قد أصبح هيلينيا ، وبهذا صعدت أثينا إلى أعلى آواج المجد والجلال ، ودعيت منذ ذلك العهد باسم هازمة البربر ، ومحررة إغريقا ، والقادرة على كل شيء ، فملأها ذلك حماسة وثقة بنفسها ، وإعجاباً بجيشها ، وحملها على مضاعفة أسطوليها الحربى والتجارى حتى أصبح زمام الملاحة بين إغريقا والأجانب بيدهـا .

عهد پيركليس « Périclés »

كان نظام الحكم فى أثينا إذ ذاك أى طوال القرن الخامس ديمُكراتياً معتدلا ، أى أن السيادة كانت للشعب ، ولكن المبادئ الخلقية السامية القديمة كانت موضع احترام

الرأى العام ، وكانت الفضيلة مستمتعة بالهيبة والجلال إذ أن روح المحافظة على التقاليد ، وروح التجديد كانتا تمتزجان امتزاجاً سعيداً ينتظر منه خير الثمرات ، وكانت الوطنية فى أسمى درجاتها ، وكانت الحكمة والآداب والفنون متلألئة أخاذة . ومن أبرز مميزات ذلك العصر تلك الشخصية القوية الفذة ،وهى شخصية بيركليس بن إكسَنْثيبوس بطل ميكالا ، وهو أحد أفراد أسرة « ألْكِمْيون » وقد ولد فى سنة ٤٩٤ ثم نشأ وترعرع فى بيت المجد والشرف .

ولما كانت السماء قد اختصته بنصيب عظيم من الذكاء من جهة ، وكانت المصادفات السعيدة قد ألقت بمقاليد تثقيفه إلى أيدى أرقى أساتذة العصر عقلية ، وأوسعهم علما ، وأسماهم خلقاً من جهة أخرى ، فقد لقنه أولئك الأساتذة أرقى أنواع الثقافة ، وأنقى ألوان المعرفة ، وإلى جانب ذلك قد أدبوه أحسن تأديب ، وهذبوه أكمل تهذيب ، وعلموه كيف يتمسك بشخصيته ، ويحتفظ بكرامته ، وكيف يستطيع أن يمتلك نفسه ، ويضبط عواطفه ، ويتخلص من سلطان الهوى ، ويتحرر من عبودية التأثر والانفعال . ومن آيات ذلك أن معاصريه قد اتفقوا على أنه لم يأت فى حياته عملا واحداً ناشئاً عن حركة مفاجئة ، أو ناجماً عن انفعال مباغت . ولقد كان معتدلا لايسرف فى دعايته ، ولا ينثر وعوده وتمنياته هنا وهناك ، بل كان لايظهر فى المجتمعات الشعبية الا فى المناسبات الكبرى ، ولكنه إذا ظهر فيها قذفها بنوع خاص من الفصاحة لم يجد له القدماء نظيراً يشبهونه به إلا الصاعقة المتفجرة .

وإذ كان خطيباً من الطراز الأول فإنه كان يتجنب كل المظاهر العادية والإشارات المألوفة فى مواقف الخطابة ، وكان يلقى خطبه ارتجالا ، وذراعه فى ثنايا معطفه لايحركها ولا يبديها للجماهير على نحو مايفعل عامة الخطباء ، وكان يعرف كيف يؤثر فى سامعيه إلى حد السحر الذى ينتهى دائماً بحملهم على الاقتناع بكل مايريد . ولقد صور لنا « توكيذيديس » خَصْمُه العنيف هذه الموهبة تصويراً دقيقاً فقال : « عند ما كنت أحمل عليه إلى الحد الذى

يهوى به إلى الحضيض ويحقق لى سيادة الموقف كان يرفع الصوت معلناً أنه لم ينهزم ألبتة ، ولا يلبث أن يقنع الجميع بهذه النتيجة » [١] .

أما حياته الخاصة فقد كانت بسيطة متواضعة مفرطة فى القناعة ، متذرعة بالاتزان ، وكانت نفسه الكبيرة آية من آيات الاعتدال لا تغويها أعراض الحياة ، ولا تثملها خمرة الظفر ، ولا يبهرها ضوء التفوق . وكان أسمى من أن يغريه الثناء أو يثيره الهجاء . ولا جرم أن هذا المسلك الذى جمع العزة والكرامة إلى الحذر والاحتياط ، وذلك السلطان المعنوى القوى الذى ضربت العبقرية والفضيلة والبلاغة نطاقه حول اسمه وشخصيته قد أعداه أكرم وأنبل إعداد لأن يكون سيد أثينا بلا طغيان ، ورئيسها بلا دعاية ، وزعيمها بلا ملق ولا تمويه . (انظر الصورة رقم ٥ فى الصفحة التالية)

ولما بلغ منتصف الحلقة الرابعة تم له الاستيلاء على مقاليد الحكم فى أثينا ، فظل يديره أحكم إدارة زهاء ثلاثين سنة بفضل مواهبه وعلمه وفضائله ، ولقد كان أثره فى هذا العصر بارزاً إلى حد أن دعى باسم عصر « بيركليس » .

وفى الحق أن هذه الخمسين سنة التى فصلت بين الحرب الميدية فى إغريقا ، والحرب البيلوبونيسية كانت فى تاريخ أثينا حقبة لا نظير لها .

ولقد ظل هذا الحاكم المنقطع النظير محتفظاً بمكانته حتى انطفأ مصباح حياته فى سنة ٤٢٩ .

ومن مميزاته الأساسية أنه كان مثالاً من مثل الشجاعة فى جميع الحروب التى اندلع أوارها فى عصره ، وهى كثيرة متوالية . وكما تفوق فى الشجاعة والصلابة فى التمسك بحقوق بلاده ، كان كذلك نموذجاً من نماذج المهارة السياسية ، ولكن الذى سجل فيه الرقم القياسى هو أنه وضع نصب عينيه غاية واحدة جعل يهدف إليها طول حياته ويتخذ كل ما يمكن اتخاذه من الوسائل لتحقيقها ، وهى رفع أثينا إلى أسمى قمم القوة والمجد ، وتسجيل

---

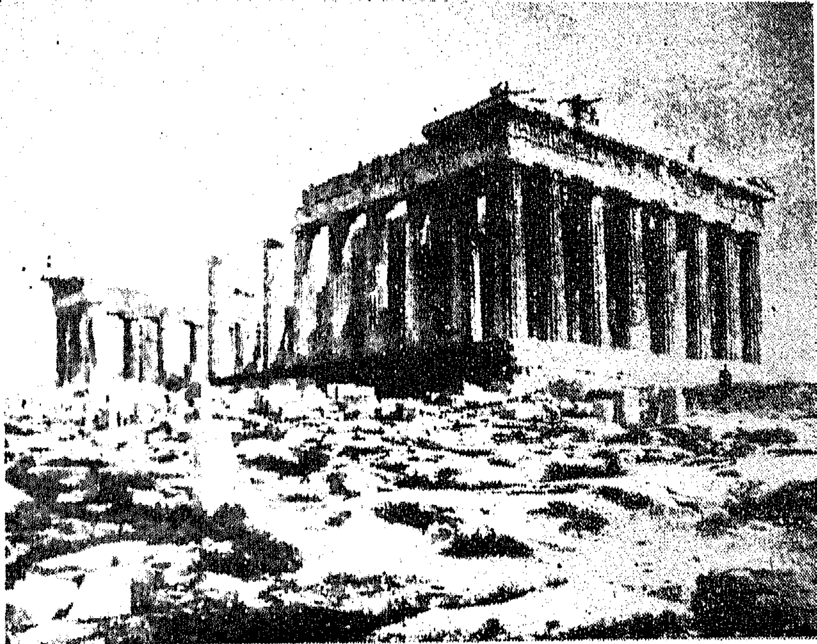
(١) Duruy, Petite Histoire grecque, P. 89.



[ألصورة رقم ٥ مأخوذة عن تمثال نصفي أثرى لـ« پيركليس » يوجد فى متحف الڤاتيكان بروما ، وعلى ملامح هذا التمثال المتقن تبدو جلياً الحكمة العميقة ، والعقل المتبصر ، والإرادة الحازمة ، والنبل السامى ، والخيرية الكاملة ، وما إلى ذلك من محامد پيركليس الكثيرة التى فرضت هيبته على الجميع دون أن يتطلبها] .

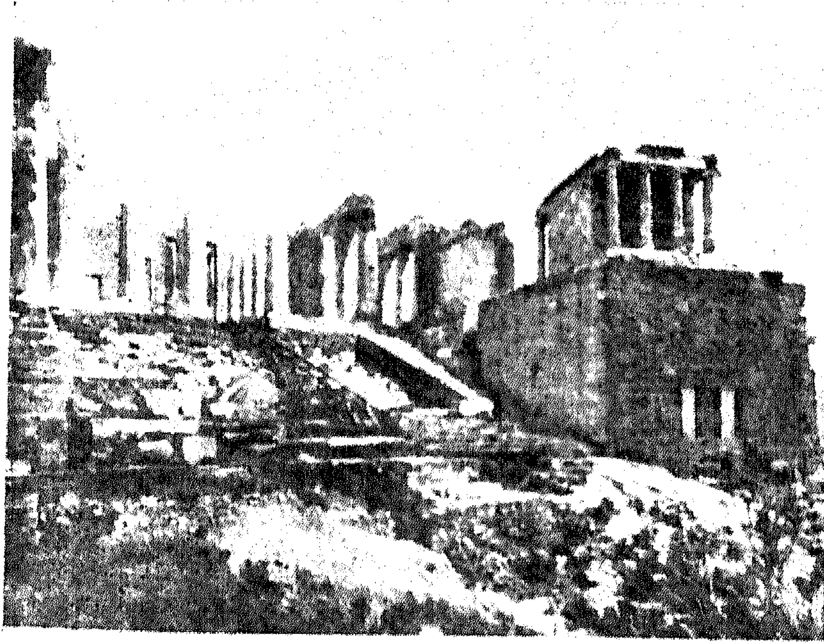
اسمها فى صفحات الخلود . وقد نجح فى مهمته نجاحاً موفورا ، إذ تمكن من أن يجعلها عاصمة العالم المتمدين فى ذلك الحين . فبذل مجهوداً فى تشجيع النهضة الفكرية ، والعمل على إنضاج العقليات الممتازة فى الفلسفة والأدب والفن . وإذ كنا قد ألمعنا إلى نتائج الجانب الفكرى البحت ، فقد بقى أن نشير هنا إلى الفن فنسجل أن هذا الزعيم العظيم قد أفعم أثينا بالآثار الفنية التى ضمنت له ولها خلود المجد أو مجد الخلود .

ومن أشهر هذه الآثار العملاقية معبد « البرثينون » « Parthénon » الذى أمر بتشييده للإلاهة أثينيه فوق تل الأكروبوليس .



[الصورة رقم ٦ مأخوذة مباشرة عن أطلال البرثينون معبد أثينيه إلاهة الحكمة ، وهو مبنى كله من الرخام الخالص ، وقد اشترك فى (تصميمه) المهندسان الشهيران : اكتينوس وكالكراتيس ، ويعتبر آية من آيات الفن الدريانى ، وطوله سبعون متراً ، وعرضه اثنان وثلاثون متراً ، وارتفاعه اثنان وعشرون متراً ، وهو ـ رغم تهدمه ـ لايزال يحدث انفعالا عظيماً فى نفس كل من يراه].

وكذلك معبد أثينيه نيكيه ، أى أثينيه المنتصرة ، وأعمدة بروبيليه الجميلة الساحرة « Propylées »



[الصورة رقم ٧ مأخوذة بطريقة مباشرة عن أطلال تلك الواجهة الجميلة ذات الأعمدة الخالدة من الأكروبوليس ، ونرى فيها هذه الواجهة التى هى نموذج ساحر من نماذج فن العمارة الدريانية ، وقد وضع تصميمها المهندس المعمارى منسكلس ، كما نرى فى هذه الصورة بقايا أطلال معبد أثينيه المنتصرة] .

وكما ساعد تشجيع هذا الحاكم الجليل على نبوغ عدد كبير من المفكرين والفلاسفة والشعراء والكتاب والمهندسين المعماريين ، ساهم كذلك فى العمل على تفوق عدد لا يستهان به من المثالين الذين وصلوا فى صناعة التماثيل إلى حد الإعجاز ، ومن أبرز هؤلاء الأفذاذ الخالدين « فِذْياس » « Phidias » الذى كان معاصروه يلقبونه بمثّال الآلهة ، والذى صنع — من الذهب والعاج للإلاهة أثينيه — ذلك التمثال المعجز الذى يحدثنا التاريخ أن ما استعمل فيه من الذهب بلغ أكثر من ألف كيلو ، والذى رأينا فى الصورة رقم (١) ماصنع من الرخام على غراره . وكذلك هو الذى صنع فى معبد أولمپيا تمثال زوس من

الذهب والعاج أيضاً ، وهو يمثل ملك الآلهة جالسا ، وارتفاعه ثمانية عشر متراً ، وهو لا يقل شهرة وفتنة عن تمثال أثينيه .

على أن هذه الأعمال الجليلة التى قام بها پيركليس لتخليد مدينته لم تسلم من دس الحاسدين وحقد المبغضين فجعل أولئك وهؤلاء يتمتمون فى المنتديات الشعبية خفيـة بأن صنع هذه التماثيل على هذا النحو من البذخ فيه إتلاف لمال الدولة ، وطفقوا يتعهدون هذ الفكرة بالإنماء حتى تجسمت ووصلت إلى مسمع پيركليس ، فدعا إلى عقد اجتماع عام ثم قام فيه خطيبا فقال : « أيها الأثينيون أترون أننى أنفقت على هذه الآثار مالا طائلا ؟ فأجابته الأصوات من كل مكان أن نعم ، فقال هذا حسن ، فلأحتمل أنا وحدى هذه النفقات كلها ، ولـكن العدالة فى هذه الحالة تقضى بأن يسجل اسمى منفردا على هذه الآثار ، ولا أريد غير هذا الشرط [١] .

وإذ ذاك قهرت عاطفة المجـد إحساس الحسد والحقد والدس ، فهتف الجميع قائلين : كلا كلا ، إستمر فى تخليد المدينة دون أدنى اقتصاد ، ولدينا ما يتطلبه هذا المجد العظيم [٢] .

وهكذا سار پيركليس إلى الأمام فى كل شىء لا يلوى على ما يحدثه مجده فى نفوس الحاقدين من غيظ وحفيظة ، لأنه لا يحسب حساب نفسه ، ولا يأبه لشخصه ، وإنما هو يتخذ أثينا غايته العظمى التى لا يدع لشأن من شؤون الحياة غيرها فى نفسه أدنى مكان ، ولهذا لم تكن الحقبة التى حكم فيها محصورة فى نطاق الأمور العادية ، وإنما كانت حقبة ابتكار وإنشاء ، بل خلق وخصوبة زائدين على المألوف . ومن آيات ذلك أن سطعت فيها كواكب : « أنكساغوراس ، وپروتاغوراس ، وسقراط ، وإسخيلوس ، وسوفكليس ، وأوريپيديس ، وأرستوفانيس ، ولِسياس ، وفِدياس ، وأپولودوروس .

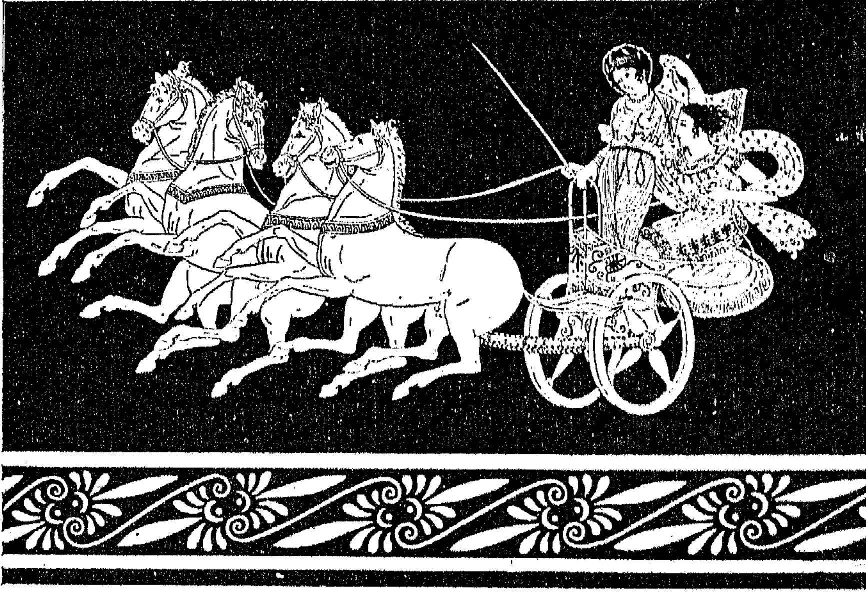
ومما يلفت النظر فى هذا الشأن ما كان الجنس اللطيف يستمتع به فى عهد پيركليس من حرية واستقلال ، فقد كانت السيدة تستطيع أن تخرج من منزلها متى شاءت وكيف

---

(١) كانت التقاليد المتبعة فى أثينا فى ذلك الحين أن ينقش على التمثال اسم صانعه الفنان ، واسم من تولى الإنفاق عليه .

(٢) Durug, Mème Luire, P. 96.

شاءت ترافقها اثنتان أو أكثر من جواريها وتذهب إلى الحفلات العامة كحفلات ذلفيه وأولمپيا ، وتقود مركبتها بنفسها على نحو ما تفعل سيدات القرن العشرين بسياراتهن .



[ألصورة رقم ٨ للفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة عن رسم على وعاء هيلينى يوجد ببريتيش مزيوم بانجلترا ، وهى تمثل سيدتين من أرستكراتيات أثينا تقودان مركبة من ذوات الجياد الأربعة] .

ولقد كانت المرأة فى ذلك العهد تهتم بالفنون المختلفة فتساهم فى الشعر والموسيقى والرسم والرياضة البدنية ، وكانت الغاية التى يرمى إليها المصلحون من تهذيب المرأة وتثقيفها هى رفع مستواها إلى مستوى الرجل كما يروى لنا فُلُوتَرْخوس ، وكن يجتمعن فى نواد خاصة يتبادلن القريض ، ويوقعن على القيثارة كما تظهرنا على ذلك عدة رسوم على أوعية هيلينية .

(أنظر الصورة رقم ٩ فى الصفحة الآتية)

عهد التدهور السياسى

بيد أن أثينا السياسية — مع الأسف الشديد — قد انغمست فى بحر التيه والكبرياء ، وجعلت تعامل حلفاءها القدماء معاملة الرعايا ، ونسيت أن ضعيفين يغلبان قوياً ، فشاكت

هذه المعاملة من جانبها المدن الهيلينية الأخرى فأخذت تتفاوض سراً مع اسبرتا التى كان مجد أثينا وسطوعها فى سماء الدنيا قد جرحا عزتها وألجآها إلى الانزواء فى داخل حدودها ، فلما سنحت لها فرصة هذا التألب من جانب المدن الأخرى ضد حاضرة الحكمة والأدب لم تشأ



[الصورة رقم ٩ للفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة عن رسم على وعاء كان موجوداً إلى عهد قريب بمتحف الإرميتاج بسنبترسبرج ، وهى تمثل أحد الاجتماعات العامة التى كانت مألوفة لدى السيدات الأثينيات فى ذلك الحين قصد المناقشات العلمية ، والمناظرات الأدبية] .

أن تهمل انتهازها ، بل بالعكس قد شجعت هذه الروح المتمردة ، وعملت على تأليف حلف قوى ضد أثينا ، كانت أولى نتائجه أن اندلع لهيب الحرب البيلوبونيسية التى دامت زهاء سبعة وعشرين عاماً تأرجحت أثناءها أثينا بين النصر والإخفاق ، وتناوبتها عوامل الأمل واليأس ، ولكن السنين العشر الأخيرة كانت شؤماً عليها ، إذ فقدت فيها أسطولها ، ثم انتهت بفقد استقلالها وخضوعها للقائد الإسبرتى « ليسندروس » فأزال أسوارها وحظر عليها أن يكون لها أكثر من اثنتى عشرة سفينة ، ولم يكتف بهذا ، بل أهانها إهانة شديدة بتدخله فى نظام حكمها الداخلى ، إذ فرض عليها فى سنة ٤٠٤ حكومة الطغاة الثلاثين ،

ولكن هذه الحكومة لم تدم طويلاً ، إذ لم تلبث أن سقطت فى سنة ٤٠٣ عند ما نهضت أثينا ونفضت عن نفسها غبار الهزيمة ، وجمعت شتاتها ، وأعادت الدستور القديم ، واسترجعت كثيراً من قوتها ومجدها التليدين ، ولكن روحها الأولى لم تعد كما كانت فى عهد عظمتها الغابرة ، بل إن نظرتها إلى الحياة قد تغيرت ، فالحمية القديمة قد فترت ، والتفانى فى الصالح العام قد خفت صوته ، وجعل كل فرد يشتغل بمصلحته الشخصية ، والوطنية المخلصة قد أخذت تتلاشى من النفوس . وبالإجمال قد ظهرت عيوب الديمُكراتيه المتصعلكة الشرهة الأنانية بأجلى مظاهرها ، وجرف سيلها الطاغى المظهر الأخير من الفضائل ، ولم يعد باقياً من المبادئ الخلقية الأولى إلا مالاً مندوحة عنه لسير الحياة العامة ، فانتشرت الرفهنية ، وزاد الترف ، وساد الانغماس فى اللذات البدنية ، وسهل اقتحام حصون التقاليد التى كانت إلى ذلك العهد موضع احترام الجميع ، وحل التكلف والتعمل محل الصراحة والبساطة القديمتين، وترك الوطنيون أنفسهم يمتزجون بالأجانب ، وينحلون شيئاً فشيئاً فى كل فروع حياتهم الاجتماعية حتى لم يكد يبقى منهم شىء يمكن أن يكون قد برئ من التأثير الأجنبى ، فتقزز ذوو العقول الذكية ، والمواهب العالية ، والقلوب النبيلة من هذه الحالة الأسيفة ، واعتزلوا المعامع العامة ، وجعلوا يشتغلون بالحكمة والعلم ، وينظرون إلى الشؤون السياسية والاجتماعية نظرة المتفرج الدقيق الذى يلاحظ على بعد دون أن يتدخل فى الأمر تدخلاً عملياً .

وكما تغيرت الحياة الخلقية تغيرت أيضا الحياة العقلية فى جميع نواحيها ، فاختفى الخيال الابتكارى الذى كان من خصائص العصور الماضية ، وتحولت المواهب عن الانشاء المثالى وعن التطلع إلى عالم المجردات وانصرفت العقول عن الفيذاتية المطلقة ، وجعلت النظرة العامة تتجه نحو الأرض وما عليها من واقعيات ، وأخذ الشعر يصور ما هو كائن بعد أن كان يرنو إلى ما يجب أن يكون ، وخضع الفن للمحسات المحيطة بالفنان بعد ان كان يستمد نموذجه فى العصور السالفة من صور الأساطير الفاتنة ، ورسوم سكان الأولمبوس الساحرة التى تفوق الانسانية وتعدو أمامها نحو المجهول الذى لا حد له ، وطفق التفكير يتجه صوب المشاهدة والتدليل الحسى ، فأصبحت الجماهير لا تتذوق إلا القصائد التى تصور العواطف العادية التى

تختلج قلوب أكثر الناس ، ولا تعجب الا بالتمثال الأرضى ، ولا تصفق إلا للخطيب الذى يستمد عناصر خطبته مما يحوطه من ظواهر وأحداث ، ولا تذعن الا للمفكر الواقعى . ولهذا كله كان شعراء هذا العصر وكتابه وفنانوه ومؤرخوه وفلاسفته يمثلونه تمثيلا صادقاً ، لأنهم جميعا كانوا يزعمون أن عصرهم هو عصر الحقيقة الواقعية وأن رسالة كل منهم هى المساهمة فى كشف هذه الحقيقة ، ولكن أكثر يتهم الغالبة رأت أن وسيلة هذا الكشف هى التجربة والملاحظة ، ولم يشذ عن هذه الكثرة إلا فئة قليلة على رأسها أفلاطون أيقنت بأن الحقيقة المرموقة هى فى عالم المجردات السامى ، لا فى المحسات الحائلة ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أن أفلاطون مع شذوذه عن الجماعة فى الوسيلة لم يختلف عنها في الغاية المنشودة وهى البحث عن الحقيقة . وبهذا يكون ملتئما مع عصره فى روحه الجوهرية ، شاذا عنه فى الثانويات العارضة .

على أن افتتان هذا العصر بالبحث عن الحقيقة فى شعره وفنه وتفكيره ، واقصاءه الخيال البحت عن جميع فروع حياته ليس معناهما أن الشعر الخيالى قد امحى من النفوس ، كلا ، وإنما قد كبت فيها وظل رهين القلوب لا يغادر صفحاتها إلى صفحات السجلات ، وهو الذى كان يحميها من جفاف الواقعية المغالية المحدقة بها ، ويمنح أساليب العصر ما فيها من رشاقة وانسجام .

اللهجة الأتيكية:

كان لأثينا كغيرها من المدن الهيلينية الأخرى لهجتها الخاصة بها ، وهى اللهجة الأتيكية وقد تمسكت بها منذ فجر نهضتها فجازت بها حدود التخاطب إلى دائرة التأليف ، وجعلت تدعو لها وتستخدم قوتها وسلطانها فى نشرها وتعميمها حتى شملت إغريقا كافة .

تقترب هذه اللهجة من اللهجة اليُنيانية بعض الشىء وإن كان بينهما فروق أساسية ، فهى مثلها رشيقة عذبة على السمع ، ولكنها تمتاز عنها بالقوة والصلابة ، لأن اللهجة اليُنيانية

رخوة . ولا جرم أن هذا الفرق هو وليد آثار الرفهنية فى إيُنْيا الآسيوية وصعوبة العيش فى أتيكا كما ألمعنا إلى ذلك فى طليعة هذه العجالة .

وكما امتازت الأتيكية عن اليُنْيانية بصلابتها هى تمتاز أيضا عن الدريانية بخفتها ، لأن هذه الأخيرة — وإن كان لها رنين فخم — فيها شيء من الثقل الذى يكد العقل ويشعره بالسآمة . وبهذا تكون اللهجة الأتيكية قد ظفرت بوداعة اليُنْيانية ورشاقتها وأضافت إليهما الصلابة ، وفازت من الدريانية بالقوة وأضافت إليها الخفة ، فكانت كأنها انتقاء لأحسن ما فى اللهجتين ، فإذا أضفنا إلى هذه الميزة العظيمة سلطان أثينا الأدبى ، ومجدها السياسى ، استطعنا أن نعلل سيادتها فى بلاد الهيلين .

المنتجات الأدبية المختلفة فى هذا العصر :

من كل ما أسلفناه فى هذه الإطاعة يتبين أن تلك الحقبة لم تكن بسيطة أو سهلة الانحصار ، وإنما كانت معقدة متنوعة الجوانب والأنحاء ، وأن كل جانب من جوانبها مؤلف من عناصر مختلفة الأجناس والأنواع ، وأنها لكى تفحص فحصا دقيقاً ، وتعرف معرفة ذات أثر فعال ينبغى الإلمام بأهم عناصرها الأولية ثم توزيعها إلى فصائل منظمة حسب خصائصها ومميزاتها ، وإليك البيان :

أوضحنا أكثر من مرة أن أثينا كانت — فى القرنين الخامس والرابع — عاصمة الثقافة والعرفان وحاضرة الأدب والفن بلا معارض ولا منازع ، وأن الثمار الأساسية التى أنتجها الفكر الهيلينى كله نشأت أو ترعرعت حتى نضجت فى ربوعها ، وأن مبعث فخار هذين القرنين من شعر ونثر قد تكون بين جدرانها . أو سعى الى حرمها المقدس ليثبت وجوده وصلاحيته للحياة .

ولما كانت غايتنا من هذا الجزء هى تعقب ثمار العصر الأثينى تلخيصا وتحليلا ونقدا فى شيء من البيان فقد ينبغى لنا أن نلمع — قبل الدخول فى تفاصيل هذه الدراسة — إلى العناصر

الأولى لهذه الثمار لنلقى عليها شيئا من الضوء يجعل دراستها من الأمور الميسورة فنقرر بديا — فيما يتعلق بالشعر — أن المأساة قد بدأت منذ طليعة القرن الخامس تتخلص من الديثيرَمْبوس وتقف على قدميها ، وتُكَوِّن لها شخصية مستقلة تظل تنمو شيئاً فشيئاً حتى تسطع فى سماء أثينا وتصبح زينة حفلاتها ، وحلية أعيادها ، ويستمر هذا السطوع حتى يشغل القرن الخامس كله :

وكما نشأت المأساة عن الديثيرَمْبوس كذلك تنشأ المهزلة من طقوس ديونيسوس ، وتأخذ فى النمو إلى جانب المأساة حتى تصل إلى أسمى آواجها فى الربع الأخير من القرن الخامس .

أما النثر الذى رأينا نشأته فى الجزء الثانى من هذا الكتاب ، فإنه يستمر فى التقدم والارتقاء عن طريق الثمار الفلسفية التى تبلغ القمة ، والمنتجات التاريخية التى تتبوأ الذروة ومبدأ الخطابة التى ستنجب الفصاحة والبلاغة اللتين سنراها فى أسمى درجات تلألئهما فى القرن الرابع فى المؤلفات القانونية ، والمرافعات القضائية ، والحجج الجدلية ، والمباريات السياسية »، وهذا هو عين المنهج الذى سنسلكه فى دراستنا هذه المنتجات ، أى أننا سنتتبع المآسى فى نشأتها وشبابها ونضوجها ، فإذا انتهينا منها انتهجنا نفس الخطة بإزاء المهازل ، فإذا فرغنا من ذلك اتجهنا إلى النثر بفروعه المتباينة فحاولنا تجاهه هذه المحاولة ذاتها ممتلئى النفس بالأمل فى أن يصحبنا التوفيق .

الفصل الأول

منشأ المأساة وتكونها وقوانينها

(ا) العاطفة المأساوية قبل نشوء المأساة

إن أول الأنواع الأدبية الجديدة التى سطعت فى مبدأ العصر الأثينى هو الفاجعة بصورتيها المتعاقبتين وهما : المأساة والفاجعة الساتيروسية التى سنبينها فيما بعد . و إليك كيف ظهرت وترعرعت :

نشأت الفاجعة على نفس النحو الذى نشأت عليه الملاحم الحماسية ، والقصائد الغنائية ، فقبل أن تبدو فى صورتها الأدبية الرائعة ، وتحتل هذا المكان الذى ظفرت به من نفوس المستنيرين ، كانت تبدو بمظاهر مختلفة ، أو قل : إنها كانت تجيش فى نفوس الشعب وتنمو شيئاً فشيئاً حتى تكامل وجودها وأعِدت للبروز فبرزت ، ولكنها فى تلك الحالة البدائية لم تكن تتمثل إلا فى عنصرين : الأول الإشارات والحركات ، والثانى التأثر والانفعال .

من طبيعة الأخيلة الإنسانية أن تميل إلى تمثيل الخرافات والأساطير كأنها حوادث حقيقية لتعيش فى عالم الأحلام برهة من الزمن تستريح أثناءها من عناء الحياة الواقعية التى طالما كدّتها بجدها المتواصل ، وأمضّتها بآلامها القاسية ، ومشقاتها المرهقة ، و إذا كانت هذه الظاهرة من طبائع الأخيلة الإنسانية عامة ، فهى لدى الخيال الهيلينى أشد بروزاً وأكثر وضوحاً . ولهذا يعثر الناظر فى منتجات هذا الشعب على عناصر هذا التمثيل منتثرة فى أجزائها منذ عهد بعيد ، فمن ذلك مثلاً أننا نلقى جوقة الفتيات فى « الهيپُرْخيما » تمثل بالإشارات والأصوات عدة مناظر من حياة أپولون ، أو أننا نرى فى أعياد « دِلفيه » المقدسة لوحات تمثل مناظر محدودة من الوقائع التى أسندتها الأساطير إلى هذا الإلاه .

بيد أن هذه المناظر وتلك اللوحات لم تكن إلا طلائع تشير من بُعْد الى الفواجع إشارات غامضة محصورة غير كافية للتشجيع على التقدم بها الى الأمام ، وإنما الموطن الذى يجب أن نبحث فيه . بحثا جديا عن العناصر الجوهرية للمآسى هو عقيدة « ديونيسوس » إلاه الخمر ، ففى طقوس هذه العقيدة نلتقى بما كانت أفئدة الهيلين تنطوى عليه من فواجع قديمة سبق تأثيرها فى نفوسهم نشأة الفن المأساوى بعهد بعيد .

كانت هذه العقيدة بما تشتمل عليه من أسرار غامضة أولى العقائد الهيلينية التى تخاطب العقل والقلب والحواس فى آن واحد ، إذ هى تحتوى على مثل ما أتت به الديانات الكبرى من السمو بالعقل إلى التفكير فى قوة عليا وحمله على النظر فيما يحوطه من الأسرار الخفية ، وإلهامه التدبر فى تأويل الظواهر المحدقة به والتى هى آيات للخاصة يستنبطون منها ما وراء صورها المرئية ، ولكن هذه العقيدة إلى جانب ذلك قد اشتملت على المظاهر الشعبية المألوفة فى الديانات كالإشارات الخارجية ، والدعوة الى الجوانب العاطفية .

ولما كانت الأساطير المعزوة إلى ديونيسوس إلاه هذه الديانة متنوعة مشتملة على اللذة والألم ، والسرور والحزن ، والمرح والانقباض ، فقد كان من الطبيعى أن تهز القلوب ، وتثير الأحاسيس ، وتخلق فى النفوس ملكة تذوق الانقلاب الفجائى من الضد إلى ضده بدون مقدمة ولا تمهيد ، وهذا هو الذى يدعونه بالروح المسرحية .

وإذا كانت بهذه الميزة تمس التمثيل عامة ، فإنها بناحيتها المتألمة الحزينة المنقبضة تمس المأساة خاصة ، بل هى تمنحها الوجود والبروز إلى عالم النور .

لم يكد الشعب يتذوق أساطير « ديونيسوس » الفاجعية ويصغى إليها حتى تجاوبت أصداؤها مع ما امتلأت به نفسه من أحداث قديمة لاتعى منها ذاكرته إلا آثارها الأليمة وصورها المرعبة ، فلم يسعه إلا أن يصوغ هذه الذكريات الغابرة فى أساطير تشبه فى صورها أساطير هذه الديانة ، وجعل فى أول الأمر يسندها إلى إلاهها نفسه ثم خطابها إلى الإمام خطوة أخرى ، فعزاها إلى غيره من آلهة وأبطال ، فمن ذلك فاجعة ثيبا التى تروى أن

« بنثيوس » حفيد « كذموس » يتمرد على « ديونيسوس » ويأبى أن يؤدى اليه العبادة الواجبة فتمزقه والدته « أغافيه » نفسها . وأخص ما تمتاز به هذه القصة هو عنف الهوى الذى ينحل من عقاله فلا يقف عند حد ، ولا يبالى بالنتائج ، ثم الرعب الذى يتجلى فيها بأوضح مظاهره . وأخيرا عاطفة الرحمة التى تتولد من منظر إراقة الدماء . ولا جرم أن هذه المميزات هى من أهم ما يلفت النظر فى المآسى فى أرقى عهودها .

هناك منبع آخر خطير الأهمية فى نشأة المآسى ، وهو عاطفة تقديس الأبطال التى كانت منتشرة فى جميع الأصقاع الهيلينية ، فكانت الوطنية المحلية فى كل مدينة ترفع بطلها الخاص حتى تخلق منه تقيا أو نصف إلاه . ومن آيات ذلك أن أعياد هؤلاء الأبطال بعد أن كانت فى العصور الأولى اجتماعية محضــة ، أصبحت فى هذا العصر دينية تحوطها القداسة ، وأن القصص التى تروى مفاخرهم قد صارت نوعاً من الطقوس ، وأضحى الشعب ينظر إلى أولئك الأبطال فى صلاتهم بالآلهة الذين يهدونهم حيناً ، ويضلونهم حيناً آخر ، ويحمونهم تارة ، ويدفعونهم إلى التهلكة تارة أخرى . ومن هذه الأعياد القديمــة التى قُدِّس فيها الأبطال عيد البطل « أدرستوس » قائد الحملة الأولى التى وُجهت إلى ثيبا فقد كان الشعب يقدم إليه فى هذا العيد ضحايا سنوية ، وكانت الجوقة تتغنى فيه بالآلام التى قاساها فى هذه الموقعة .

ومن هذا يتبين أن المأساة حين نشأت لم تكن جديدة ، وإنما كانت فى نفس الشعب مطبوعة على قلبه ، ممثلة فى أقاصيصه القديمة ، وكل ما جد عليها هو أنها انتقلت من سذاجة العامة إلى دقة الخاصة،وأنها كانت بدون صورة ولا فن ، فأصبحت بفضل «الديثيرَمْبوس» « Dithyrambos » ذات صور فنية فاتنة كما سيجىء ذلك فى موضعه .

(ب) الديثيرَمْبوس وتطوراته

لم يكن بين الجوقات التي مررنا بها في العصر الغنائي جوقة أشد شعبية من الجوقة الساتيروسية التي كانت عنصراً أساسياً في أعياد «ديونيسوس» وكانت تدعى بـ«التراجوس» وهو التيس لقيامها بدور رفاق هذا الإلاه الذين كانوا في مظاهرهم يشبهون التيس ، وكانت أناشيدها التي ترددها في تلك الأعياد هي « الديثيرَمْبوس » الذي أسلفنا لك حين عرضنا لأنواع الشعر الموسيقي أن « أريون » الشاعر قد خطا به إلى الأمام بحوله إلى لون أدبي هام.

أما كيف كانت هذه الجوقات تقوم بإنشاد تلك الترانيم ، فقد كان على النحو التالي :

بديا كان أحد القصاص الذين وهبوا خصوبة الأخيلة ، وفصاحة الألسنة ، يقوم بعرض آلام الإلاه « ديونيسوس » على الجماهير مستعملاً في ذلك الترنم والإشارات ، فتردد الجوقة بعض عباراته ، أو مقطعاً آخر قد اتفق عليه من قبل ، وهذه المقاطع التي كانت الجوقات ترددها هي التي عني بها حتى صارت عنصراً موسيقياً هاماً جعل ينمو ويرقى ويأخذ بمجامع قلوب النظارة حتى كان اللبنة الأولى الهامة في بناء المأساة ، وإن كان أرسطو يحدثنا في كتابه « الشعر » أن المأساة قد نبتت من « الديثيرَمْبوس » الذي ينشده القصّاص ، لا مما تردده الجوقة كما يرى أصحاب الرأي الأول . ومهما يكن من الأمر ، فإن نشأتها لم تعد هذه الجوقة الساتيروسية ورفيقها في الترنم .

لم تع ذاكرة التاريخ بهيئة واضحة كيف تطور « الديثيرَمْبوس » حتى أصبح مأساة ، ولم يتعقبه على سلم ارتقائه تعقباً علمياً محدداً ، وإنما نظر إليه في حالته البدائية ، ووازن بينه وبين المأساة بعد أن وقفت على قدميها ، فحصل من هذه الموازنة على فوارق أربعة ، ففرض أنها تكونت على الصورة التالية :

(١) إقصاء عناصر الإسفاف العامي الماجن ، والتهافت الشعبي المستهتر اللذين كانا يبدوان في سكر الممثلين والممثلات من كهنة ديونيسوس وكاهناته حين يظهرون ثمالين مترنحين ،

و بأيديهم أغصان الكرم كشعار لاختصاص إلاههم ، ذلك المظهر الذى كان يختلط بعواطف الألم ، وأحاسيس الانقباض ، فيكوّن منها مزيجاً مضحكاً يعبّرُ عنه بأناشيد هزلية مرحة مازحة من الديثيرَمْبوس ، فلما ارتقى الذوق الأتيكى جعل يطهر المآسى شيئاً



[ألصورة رقم ١٠ مأخوذة عن رسم على وعاء هيلينى يوجد بمتحف اللفر ، وهى تمثل ديونيسوس إلاه الخمر ، وبيده أحد أغصان الكرم ، وهو يرقص تجاه إحدى تابعاته ، وبيدها مشعل ، وإلى جانبهما يرقص أحد الساتيروس تجاه تابعة أخرى ، ويرتدى ديونيسوس ملابس موشاة توشية ثرية على النظام الشرقى ، وإلى جانب قدميه نمر إشارة إلى أن من اختصاصات هذا الإلاه ترويض الوحوش ، وتبدو على هذا المنظر كله علائم الحفلات الشعبية المسفة] .

فشيئاً حتى أزال منها هذه الصورة الشاذة .

(٢) تحوّل القصّاص إلى ممثل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة على قدر ما تحتمله طبيعة

تلك العصور. ومنشأ ذلك أن أحد الشعراء ، ولعله «تِسْپيس» قد جعل من القواعد الأساسية أن يكون القصاص رئيساً حتمياً للجوقة بعد أن لم يكن ذلك فى القديم إلا اختيارياً ، وليس هذا فحسب ، بل فرض عليه أن يكون ذا صفة أساسية فيما يرويه من القصص بمعنى أنه يتقمص شخصية رب الرواية ، ويستتبع هذا أن يكون ذلك الراوى مثلاً « ديونيسوس » أو أحد أعدائه ، أو داعية من مروجى عقيدته ، فيبدو على المسرح تارة فى صورة الإله ، وأخرى فى هيئة بطل ، وثالثة فى شكل رسول . وفى كل مرة من هذه المرات يجىء جوقته بعناصر جديدة تكون موضوعاً لأنشودته المستحدثة ، وهكذا تحوّلت الخرافات القديمة بفضل هذا التطور من مجرد قصة خافتة ضئيلة الأثر إلى شبه حقيقة واقعية تبدو أمام الأعين مليئة بالحياة والقوة . وفوق ذلك فإن دور هذه الرواية الذى كان ثانوياً فى المبدأ أصبح فى طليعة الأوليات التى يتوقف عليها مستقبل المأساة كله .

(٣) تألف العمل المنظم ، فبعد أن كانت القصة تتتابع من أولها إلى آخرها على صورة فوضوية مرتجلة ، أصبحت أدوارها تعد ويتفق عليها قبل الشروع فى تمثيلها . ولا ريب أن هذا التنظيم يقتضى التنوع فى مناظر القصة ، وبالتالى يستتبع إطالتها ، وقد حدث ذلك فعلاً ، فبعد أن كانت الفواجع الأولى تشبه الديثيرَمْبوس فى قِصَرِه ، أخذت ترقى مع الزمن وتتنوع وتطول حتى بلغت هذه المقادير الوافية المترامية الأطراف والمتشعبة النواحى ، والتى ألجأ طولها الزائد على المألوف الشعراء إلى تقسيم كل واحدة منها إلى ثلاث أو أربع إذا نظرنا إلى الفواجع الساتيروسية على ما سنراه فى مواضعه من منتجات أعيان المسرحيين .

وكما صار رئيس الجوقة يقوم بعدة أدوار متعاقبة كذلك أصبحت الجوقة تمثل عدة طوائف مختلفة .

(٤) نشوء المحاورات ، ولقد كان ذلك نتيجة محتومة لتحول القصاص إلى ممثل ، إذ أن موقفه الجديد يتطلب أن يتبادل مع الجوقة ألواناً من الأنين والشكوى ، أو الاستعطاف أو التساؤل ، وهذا هو الحوار بأجلى مظاهره . وهكذا بعد أن كان الديثيرَمْبوس غنائياً محضاً ترافقه الموسيقى فى جميع خطواته ، قد تحولت هذه الأغانى إلى خطب ومحاورات .

لم تكد المأساة تخطو هذه الخطوات إلى الرقى حتى ظفرت من عناصر القوة والثروة بما جعلها ذات أثر بارز فى تكوين الشعب ، وصيرها قمينة بالعناية والاعتبار . ولم تكن هذه المنزلة مقصورة عليها فى حقبة إزهارها ، و إنما قد ظفرت بها منذ عهد ما قبل إسخيلوس أول أعيان المسرحيين كما سيتبين ذلك من تتبعنا تطوراتها المتعاقبة .

(ج) طليعة الشعراء المأساويين

يعزو الدريان إلى أنفسهم شرف ابتداع المأساة فى إغريقا ، إذ يزعمون أن أول شاعر مأساوى عرفه الهيلين هو « إيپيچين » البيلوپونيسى ، ولكن الروايات الأدبية الأثينية تعلن موقنة مطمئنة أن مبتكر هذا الفن هو « ثِسْپيس » وكل ما يعرفه التاريخ من حياة هذا الشاعر هو أنه كان أتيكياً ، وأنه ولد فى إيكَرْيا بالقرب من « ماراثون » ، وأن فصلاً أدبياً شهيراً من منتجات هُورَسْيوس عن الفن الشعرى يمثله لنا جوالاً ينتقل من بلد إلى آخر تصحبه فرقته ، ليمثل مسرحياته فوق إحدى المركبات على قارعة الطريق ، وأنه أخيراً ألقى عصا التسيار فى أثينا فأزهر فيها وأينع ، وكان ذلك حوالى سنة ٥٣٤ وأن مؤلفاته كانت تمثَّل فيها فى أعياد «ديونيسوس» الكبرى فتحوز رضا الشعب و إعجابه، فلما تكرر ظفره حمل ذلك غيره من شعراء عصره على منافسته ، فطفقوا يتقدمون بمآس يعرضونها على من بأيديهم أمر الأعياد لعلها تفوز بمثل ما فازت به مآسى « ثِسْپيس » من النجاح أو تفوقها فى هذا المضمار ، فكان ذلك مأتى تلك المنافسة التى بدأت خاصة ثم تحولت إلى مسابقة رسمية عامة كان لها فى عالم التأليف والتمثيل أثر بعيد الغور سنلم به فيما بعد .

تسند البيئات الأدبية الهيلينية إلى « ثِسْپيس » أهم المبتدعات الأساسية التى كونت الفن المأساوى كتحويل القصاص إلى ممثل يقف تجاه الجوقة ليبادلها الحوار . ولا جرم أن هذه البدعة كانت مصدر عدة تطورات جوهرية تقدمت بالمسرح خطوات واسعة كما أشرنا إلى ذلك آنفا . ومن هذه المبتكرات أيضاً الوجه المستعار الذى فرض على الممثلين وضعه على

وجوههم فى الأدوار التى تستدعى التبديل وغير ذلك من التجديدات الهامة . ومما لا شك فيه أننا لانستطيع أن نقطع بصحة هذه الروايات ، لأنه ليس لدينا — كما يقول الأستاذ كروازيه — من الوسائل مايمكننا من التحقق من صحتها ، وكذلك ليس لدينا من مسرحيات هذا الشاعر مانستطيع الجزم بنسبته إليه ، بل قل : إنه لم يبق منها إلا بضعة عناوين يشك الباحثون العصريون فى أحقية إسنادها إليه ، وذلك كمسرحيات : « الـكهنة » و «الشبان» و « پَنْثِيوس » و « فُرْباس » الخ .

هذا هو كل ما أبقته يد الزمن من أنباء الطبقة البدائية من المسرحيين ، ولسنا ندرى لِمَ لَمْ يشر التاريخ إلى شىء من منتجات معاصرى «تسپيس» الذين كانوا ينافسونه بمسرحياتهم ليظفروا بمثل ما ظفر به ؟ أكان ذلك لأن اسمه وحده هو الذى كان يستحق الخلود ؟ أم لأنه كان ذا حظوة لدى أحد الطغاة فعمل على اندثار أسماء منافسيه ؟ أم أن فقدان التحديد، وعدم التحقيق قد تكاتفا على عزو منتجات أولئك الشعراء إلى هذا الشاعر ، لأنه أشهرهم وأكثرهم شعبية فكان رمزاً للعصر كله ؟ .

ومهما يكن من شىء فإن الذى لا ريب فيه هو أن الطبقة البدائية من طليعة المأساويين قد بدأت وانتهت بهذا الشاعر فكان فيها فريدة العقد ونسيج الوحد .

أما الطبقة الثانية من هذه الطليعة فقد حفظ التاريخ منها أسماء ثلاثة شعراء وهم : « كيريلوس » و « فرينيكوس » و « پراتيناس » .

كانت شيخوخة هؤلاء الشعراء الثلاثة معاصرة ليفوع « إسخيلوس » أول أعيان المسرحيين الخالدين . ولاشك فى أن أثرهم فى حياته ومنتجاته لا يجحد ، إذ هم الذين مهدوا له سبل السمو بالمأساة إلى الحد الذى سنراه عند ما نعرض له ، بيد أن طبيعة التطور هى التى اقتضت هذا السمو ، إذ أن تعاقب المسابقات فى كل عام ، و إفراد الناجحين فيها بالحظوة الأدبية والمنح المادية ، و إثبات منتجاتهم فى سجل الخلود ، والسخرية من المخفقين المنهزمين ، كل ذلك يحفز الهمم ويشحذ القرائح ، ويفتح عين الطموح إلى الكمال ، فيرتقى الفن

وتجود المنتجات ، وليس هذا فحسب ، بل إن الجماهير نفسها تتشذب طباعها ، وتتهذب عقولها ، وتصفو أذواقها ، وتسمو ميولها ، فتمتلئ حمية ثم لاتلبث عن طريق نقدها اللاذع ، وحكمها القارع أن تنفث فى عقولهم روح الإجادة ، وتذكى فى رؤوسهم لهيب الإتقان حتى إذا أجادو وأتقنوا زادت منتجاتهم الشعب رفعة وارتقاء . وهكذا دواليك شأن الأمم الحية والشعوب الناهضة . والآن إليك إلماعة موجزة عن الشاعرين الأول والثانى من هؤلاء الشعراء ، أما الثالث فسنعرض له عند حديثنا عن الفاجعة الساتيروسية ، لأن شهرته فيها أعظم منها هنا .

(١) كيريلوس — هو أثينى المولد والنشأة ، وليس لدينا من تفاصيل حياته ما ينقع الغلة ، وحسبنا أن نذكر أن نشاطه الأدبى كان فيما بين سنتى ٥٢٤ و ٤٨٠ . ويحدثنا « سويداس » أنه قدم مائة وستين مسرحية للتمثيل ، وأنه فاز فى المسابقات ثلاث عشرة مرة . ويعلق الأستاذ كروازيه على أول هذين النبأين بأنه غير معقول ، وعلى ثانيهما بأنه محتمل وراجح الصحة . وأيا ما كان ، فقد فقدت هذه المآسى جميعها ، بل لم يبق لنا من عناوينها إلا عنوان واحدة وهى « ألوپيه » .

هناك رواية أخرى تمثله لنا فوق نبوغه فى المآسى فنانا مبدعاً فى الفاجعة الساتيروسية ، وليس لدينا من المرجحات ما يحملنا على إقرار هذه الرواية أو جحودها ، فلنكتف بإثباتها على علاتها .

(٢) فرينيكوس — هو كسالفه أثينى الأرومة والترعرع ، وهو كذلك مجهول تاريخى المولد والوفاة ، وإن كنا نعلم أن فوزه الأدبى الأول كان فى « الأولمپياد » السابع والستين ، أى بين سنتى ٥١٢ و ٥٠٩ . ويحدثنا هيروذوتوس أن إحدى مآسيه وهى « الاستيلاء على ميليط » قد مثلت فى أثينا حوالى سنة ٤٩٤ فأحدثت هزة عنيفة فى تلك المدينة ورأى فيها الأثينيون تشهيراً بهزيمة كانوا يعتبرون أنفسهم مسئولين عنها بعض الشيء ، فحكم عليه بغرامة ، ولكن ذلك لم يقعده عن مواصلة مجهوده ، فظل يؤلف ويتقدم إلى المسابقة حتى

فاز بالنجاح الأكبر فى سنة ٤٧٦ . وكانت مسرحيته التى نالت هذا الظفر هى على الأرجح مسرحية « الفينيقيات » التى صور فيها المؤلف انتصار أثينا فى معركة سالامينا . وينبغى أن نسجل هنا أن جانباً كبيراً من فوز هذا الشاعر فى تلك المسرحية يرجع الفضل فيه إلى « تيمستُكْلاوس » بطل هذه الموقعة ورب فخارها . وهكذا هنا أيضاً استغلت السياسة الأدب فى تخليد مجدها ، واستغلها هو بدوره فى فرض فوزه على الجماهير ، أو قل : إنها دفعت إليه هذا الفوز ثمناً لإجلاله إياها ، وتسبيحه بحمدها . بيد أن هذه المؤامرات الخطيرة بين السياسة والأدب لا تكون سيئة بغيضة إلا حين تعدو على الحق وتجافى العدالة والإنصاف . أما عند ما تكون نتيجتها تخليد حقيقة جديرة بالخلود ، فإنها تتحول إلى رسالة وطنية قيمة ، ومهمة تاريخية جليلة ، لأن سجل الأدب الأمين أحقُّ وأكثر يقيناً من سجل التاريخ السياسى الذى هو ألصق بذوى المطامع والأغراض . ولهذا قيل بحق : إن الأدب هو مرآة حياة الشعوب تنعكس عليها صورتها كما هى بلا تزيين ولا تشويه .

وأخيراً و بعد هذه الحياة الظافرة توفى فى صقلية ولايدرى أحد متى كان ذلك بالضبط ، و إنما المعروف أنه كان من المعمرين طويلا .

أما مسرحياته فيبدو أنها كانت وفيرة العدد ، ولكن التاريخ لم يحتفظ لنا من عناوينها إلا بتسعة وهى :

(١) «المصريون». (٢)«ألسِيسْت». (٣) «أنتيه» «أو الليبى». (٤)«الداناؤوسيات» (٥) «الاستيلاء على ميليط» (٦) «نساء پلورون» . (٧) «تنْتالوس» . (٨) «تروئيلوس» . (٩) « الفينيقيات » .

بيد أنه لم يبق من هذه المآسى كلها إلا شذرات متناثرة لا تسمح لنا بالحكم على مقدرة هذا الشاعر الفنية وإن كانت تستطيع أن تقدم إلينا فكرة لا بأس بها عن أسلوبه وموهبته الشعرية ، وكذلك يمكن أن تسمح لنا هذه الشذرات بالتكهن بأن تلك المسرحيات لم تكن مشتملة على الأعمال الجسيمة أو المواقف الهائلة التى سنرى نماذجها فى عهد الإزهار ، و إنما

الذى لا ريب فيه هو أنها كانت مليئة بألوان الحنان والعواطف الانسانية ، وأن أهمية المرأة فيها كانت شديدة البروز إلى حد أن نسب إليه القدماء أنه هو الذى ابتدع إدخال العنصر النسائى فى المسرح ، ولكن هذه الدعوة لم تؤيد بالأدلة العلمية فنبذها الباحثون أو وقفوا أمامها موقف الريبة على الأقل .

ولكن الذى يلفت النظر هنا هو أن الشعب قدظل يردد اسم « فرينيكوس » ويترنم بأناشيده طوال عصر السطوع المسرحى ، ولم تطغ عليه اسماء : «إسخيلوس» و«سوفكليس» و « أوريبيديس » بل إن « أرستوفانيس » قد أشار الى اسمه فى مؤلفاته عدة مرات إشارات تحمل بين طياتها التقدير والاحترام .

(د) نظام التمثيل المأساوى فى القرنين الخامس والرابع

١ — المسابقات

كانت الفكرة الأساسية السائدة فى البيئات الأدبية الهيلينية هى أن المأساة لا تعدو كونها صورة من صور الطقوس الدينية العامة . ولا جرم انها قد اكتسبت هذه المكانة من عنصرها الأولى ، وهوأساطير عقيدة «ديونيسوس » ولهذا كان من الطبيعى — وقدنشأت وترعرعت بين أحضان الدين — أن تصير نوعا من العبادة الشعبية تتقدم بها كل مدينة إلى هذا الإلاه ، وقد حدث ذلك فعلا فظلت جزءا من الطقوس منذ نشأتها إلى ما بعد عهد الاسكندر . و إذ ذاك فقط ، غادرت موضعها من الدين إلى منزلتها التى لا تزال تشغلها إلى اليوم ، وهى منزلة تسلية الشعب .

لهذه الصبغة الدينية التى كانت المأساة تستمع بها إبان القرنين : الخامس والرابع كانت التقاليد تقضى على المدينة التى يحدث فيها التمثيل ولا سيما أثينا بأن الهيئة المعنويةفيها هى التى تقوم بهذه المهمة ينوب عنها فى ذلك عدد من قضاتها ولم يكن ذلك التمثيل يجرى عفوا أو فى أى وقت من السنة ، وانما كان يحدث فى ثلاثة أعياد فقط من أعياد «ديونيسوس»

أحدها فى أواخر فصل الخريف أى فى شهر «پوسِدْيون» أى ديسمبر ، ويدعى بعيد النبيذ ، وكانت حفلاته تقام فى القرى والحقول ، ولم يكن عظيم الأهمية ، ولا تجرى فيه مسابقات، أما الثانى والثالث فكان يحتفل بهما فى أثينا نفسها . وأهمهما عيد الربيع الأعظم الذى كانت حفلاته تقام فيما بين التاسع والثالث عشر من شهر « إيلافيبُلْيون » أى مارس أو ابريل ، ويحتمل أيضا ان بعض المدن الهيلينية الأخرى كانت تقوم بإحياء هذين العيدين الأخيرين ، ولكننا لا ندرى شيئا عن احتفالات تلك المدن ، لأن المعلومات اليقينية فى هذا الشأن غير متيسرة . على أنه اذا صح أن يكون فى غير أثينا من المدن أعياد ، فإنه لا يدرى أحد هل كانت المسابقات المسرحية مقصورة على هذه الحاضرة العظيمة أو كانت عامة فى الجميع.

كانت العناية بتنظيم المسابقة المأساوية توكل فى كل عيد إلى «أرخُنْتوس» « Archontos » أى أحد القضاة فهو الذى يتصرف فى الجوقات فيمنح الشاعر إحداها أو يأبى عليه ذلك ، فيكون معنى التصرف الأول انه يقر مساهمته فى المسابقة ، ومعنى الثانى أنه يرفض هذه المساهمة ، وكان هؤلاء القضاة بوجه عام عدولا نزهاء لا يتخذون مناصبهم ذريعة لإرضاء الأهواء والأغراض ، وإنما كانوا يسترشدون فى أحكامهم الأولى بشهرة الشعراء وما يثار حول أسمائهم من إشاعات، ومع ذلك فان أثينيوس الكاتب الإغريقى المصرى الذى كان يعيش فى القرن الثالث بعد المسيح يحدثنا أن أحد أولئك القضاة قد وصلت به الجرأة إلى حد أن أبى على سوفُكليس نفسه المساهمة فى إحدى المسابقات .

كانت التقاليد تقضى بألا يتجاوز عدد المساهمين فى مسابقة العيد الأعظم ثلاثة ، ولم يكن هناك أى قيد فى السن أو فى الوطن ، لأن شخصية الشاعر كانت تظل غير منظور إليها ألبتة ، وكان الحكم منصبا على المسرحيات وحدها مجردة عن أى اعتبار آخر ، وكان يجب أن يقدم كل شاعر ثلاث مآس تؤلف مجموعة واحدة ، أو قل : مأساة طويلة يمكن أن تنقسم الى ثلاثة أقسام متناسبة على أن تضاف إليها أيضا فاجعة ساتيروسية ، ولعل هذه الأخيرة هى إحدى بقايا العنصر الأصلى للمأساة وهو الديثيرمبوس البدائى ، ولكن هذا التقليد القديم

قد تغير فى القرن الرابع فأصبح الشاعر لا يتقدم إلا بمأساتين اثنتين بدلا من ثلاث ، أما الفواجع فقد اختص بها شعراء آخرون ، وكان تمثيلها يجرى فى فاتحة المسابقة مستقلا عنها .

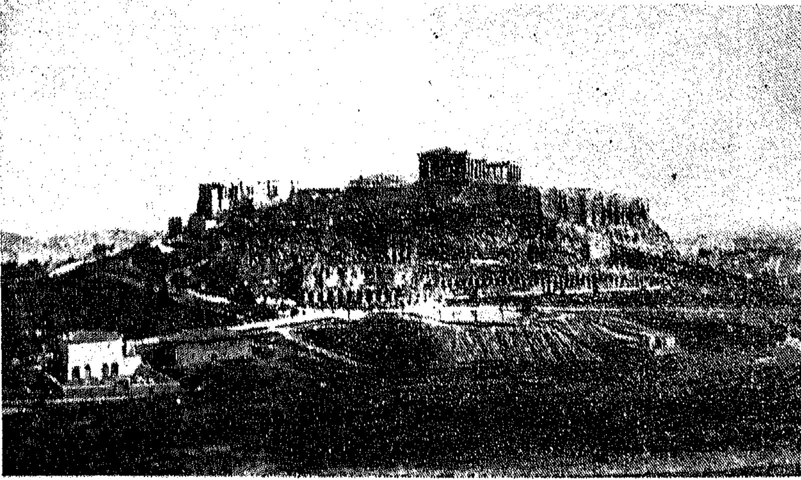
كان مجرد قبول مساهمة الشاعر فى المسابقة يقضى على الحكومة بدفع مكافأة على مسرحياته قبل تمثيلها ، ولما كان مشاهير الشعراء يُقْبِلُون فى المسابقات بالاعناء ، فقدشجعهم هذا على الطغيان ، فأسرفوا فى طلب زيادة المكافئات ، ولعل هذا هو السبب فى أن القضاة فى بعض الأوقات كانوا يرجحون شعراء الطبقة الثانية على أعيان الشعراء لمغالاتهم فى مطالبهم .

ليس لدينا من المعلومات ما ينقع الغلة عن أنظمة هذه الحفلات أو عن الوقت الذى كان عرض مناظر كل مسرحية يستغرقه بالضبط ، على أن الرأى الراجح فى هذا الصدد هو أن المسابقة المأساوية فى العيد الأعظم كانت فى القرن الخامس تشغل ثلاثة أيام يمثل فى كل يوم منها فى الصباح مآسى أحد المتسابقين وفاجعته ، و بعد الظهر تمثل مهزلة ، وأن هذا النظام قد تغير فى القرن الرابع ، ولا يدرى أحد كيف كان ذلك التغير .

٢ — المسرح

لما كانت المأساة نوعا من الطقوس الدينية كما أسلفنا ، فقد كان من الطبيعى أن تمثل فى أحد المواضع المخصصة لتأدية العبادات العامة ، وهى الأماكن المقدسة ، أو الميادين المعدة للأعياد الدينية ، والحفلات الشعبية ، والاجتماعات السياسية . ولهذا كانت تمثل فى بادئ الأمر فى ميدان أجورا ثم نقلت بعد ذلك إلى الحرم المحدد لديونيسوس على مقربة من معبد لينيؤون فى السفح الجنوبى الشرقى للأكروبوليس العظيم ذى التاريخ الماجد ، المفعم بالذكريات . (انظر الصورة رقم ١١ فى الصفحة الآتية)

وهذا الموضع عينه هو الذى أقيم عليه مسرح الربيع الأعظم ثم أسست فيه شيئا فشيئا دار تمثيل أثينا الكبرى التى مثلت فيها فيما بعد مآسى أعيان مسرحييها .



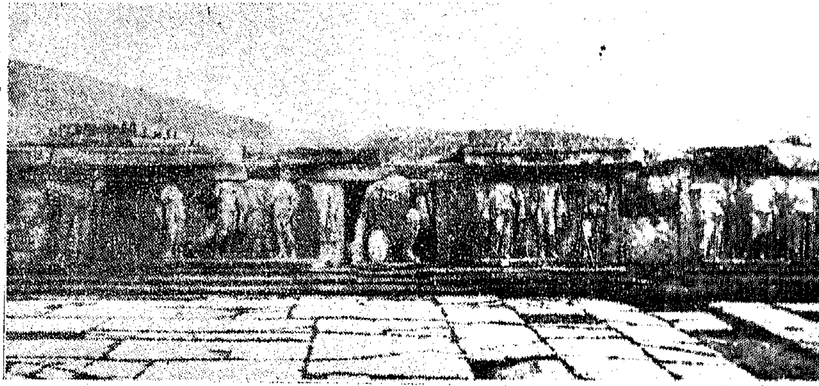
[الصورة رقم ١١ مأخوذة بطريقة مباشرة عن الأكروپوليس الخالد المتوج بأطلال معابده الفانية]

كان هذا المسرح فى أول أمره بدائيا ساذجا ، فلم يكن فيه أبنية ، ولا حواجز ، ولا مقاعد ، ولا أية ظاهرة من ظواهر المدنية ، وإنما كان عبارة عن قطعة أرض خالية مرتفعة من وسطها ، وقد أعد فوق هـذا المرتفع المركزى مكان مستدير يدعى بموضع الرقص أو « أرْكِسْترا » « Orchestra » وكان فى مبدئه أرضا عادية ثم ارتقوا به فصفوا فيه أحجارا مبسوطة مستوية لتسهيل مهمة الراقصين. وفى وسط هذا الموضع أقيم ثيميليه « Thymelè » أو هيكل الإلاه رب العيد ، وعلى درجات سلمه يجلس الموقعون على القيثارة ، وحول هـذا الهيكل تجلس الجوقات المأساوية .

ولما كان هذا التمثيل قد أخذ يذيع ويشوق الجماهير ، وهذا يقتضى أن يتطلع عدد كبير إلى رؤيته ، فقد وجب أن يتسع المجال ليتمكن الجميع من مشاهدة الممثلين ، فلم يسع القائمين بأمر تنظيم هذه الحفلات إلا أن يستغلوا التل المجاور، وقد فعلوا فأقاموا على منعطفه مدرجات من خشب نصف دائرية ، ثم نحتوا بعد ذلك مقاعد من حجر أو من رخام وكان هذا كله فى القرن الرابع .

أما أين كان الممثلون يقومون بأدوارهم ، وأين كانوا يبدلون ملابسهم ، ليلائموا المناظر المختلفة ، ومن أين كانوا يدخلون المسرح ويخرجون منه ، فذلك ماليس لدينا فيه أى نبأ يقيني ، وإنما قد فرض المتأدبون رجحان أنهم كانوا يمثلون أدوارهم فوق « الأُرْكِسْترا » منعزلين عن الجوقة ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا ، وأنه لابد أن كان لديهم منذ المبدأ حجرة صغيرة معدة لتدبير ملابس التمثيل ، إذ أن تلك الحجرة كانت موجودة بلا ريب فى القرن الخامس ، وكانت تدعى : « إسكينيه » « Skènè »

لم تقف العبقرية الهيلينية عند هذا الحد فى السير بالمسرح نحو الكمال ، بل أخذت تفكر تفكيراً جديا فى ترقيته حتى اهتدت إلى إعداده بمختلف الزخارف الفنية التى تلائم المناظر الممثلة عليه ، ولكن هذه الزخارف قد ظلت فى دور البساطة حتى جاء «إسخيلوس»



[الصورة رقم ١٢ مأخوذة مباشرة عن بوارز الزخرفة التى يزدان بها مسرح ديونيسوس بعد أن ارتقى من الحالة البدائية الأولى]

ثم « سوفُكْليس » فتقدما بها نحو الإتقان خطوات واسعة ، إذ أصبح النظارة يرون على المسرح رسوم البحار والغابات ، والحقول والمدن ، والقصور والمعابد والخيام ، وليس هذا فحسب ، بل كان الممثلون يحاكون من وراء الستار جلجلة الرعود ، وصلصلة الزوابع ، وأكثر من ذلك أنهم ابتدعوا آلات رافعة ليمثلوا الآلهة أو السحرة أو الأبطال بعد موتهم واقفين فى الفضاء ، وآلات أخرى محركة لإبداء القصور مهتزةً ، والصخور مضطربةً ،

وماشاكل ذلك من أساليب التفنن التى تدل دلالة ناصعة على أن المسرح الأثينى قد وصل فى القرن الرابع إلى منزلة لاتدانى . ولقد حذت المدن الأخرى حذوأثينا فى هذا الصدد ، فشملها التقدم الأدبى ، وعمها الرقى الفنى فى جميع نواحيها .

(٣) الجوقة المأساوية

كان أثرياء الوطنيين الأثينيين هم المكلفون بانتقاء أعضاء الجوقات وتأليفها ، و بيان ذلك أن الأسر التى يحل دورها تعقد كلٌّ واحدة منها اجتماعا خاصا تنتخب فيه عضوا من أعيانها تدعوه منذ الآن بالخوريغوس « Chorègos » تكلفه بأن يؤلف الجوقة ثم يقوم بتعليمها مايجب عليها القيام به ثم يعدّها ــ بجميع الملابس والأدوات اللازمة ــ لما ستكلف بتمثيله من أدوار ، على أن يكون كل ذلك على نفقته الخاصة . ولما كان أعضاء الجوقة سيقومون بمهمة دينية فقد وجب أن يكونوا جميعا من الوطنيين ، لأنهم هم وحدهم الذين يستمتعون بالحقوق الدينية كاملة .

لايعرف أحدٌ ، كم كان عدد أفراد الجوقة المأساوية أى الخوروتوس « Choreutos » فى هذا العهد الزاهر ، ولكن المعروف هو عدد أفراد الجوقات الديثيرمبوسية الأولى ، وقد كان خمسين عضوا ، فمن الراجح أن تكون الجوقات المأساوية قد سارت فى عددها على نسق سالفتها فى مبدأ عهدها بالتطور ، بيد أن هذا العدد لم يلبث أن أُنْقِصَ إلى اثنى عشر عضوا أو ما يقترب من ذلك كما روى « سويداس » أن كل جوقة من جوقات مآسى سوفُكلْيس كانت مؤلفة من خمسة عشر عضوا .

وأيا ما كان ، فإن لكل جوقة رئيسها ، ويدعى خوريفيوس « Coryphéos » وهو الذى يقتاد حركاتهم و إشاراتهم وأناشيدهم، بل هو فى أكثر الأحايين ينطق باسم الجوقة كلها .

أما ملابس هؤلاء الأعضاء فقد كانت تبدل تبعا لتغير المسرحيات، وكانت الجوقة بوجه عام تقوم بأدوار أشخاص عاديين لايتطلب تمثيلهم تغيرا بارزا ، وفى مثل هذه الأحوال

لم يكن المنظمون يعنون إلا بملاحظة التئام الجوقة مع من تقوم بدورهم فى مظاهر الجنس والسن والطبقة الاجتماعية حسب مايقتضيه المجال ، كأن تكون جوقة شيوخ ، أو شبان ، أو أمهات ، أو زوجات ، أو فتيات ، وأن تكون من الصفوة أو من الجماهير ،ومن الهيلين أو من البربر ، فمثلا كانت جوقة « الضارعات » لـ « إسخيلوس » ترتدى ملابس شرقية ، لتلتئم مع الفتيات الشرقيات اللواتى تمثلهن كما كانت جوقة « حاملات القرابين » ترتدى ملابس قاتمة لينسجم منظرها مع الحداد الذى كانت فيه تلك الفتيات القائمات بهذه المهمة .

على أن هذه الملاءمة لم تكن دائما بهذه البساطة ، فتقتصر على المشابهة فى تلك الأمور التى أسلفناها ، وإنما كانت أحيانا تتعقد فتتناول تفاصيل ناطقة يوضح مظهرها للوهلة الأولى كثيراً من معانى المأساة كالجوقة التى مثلت المزعجات فى مسرحية « المحسنات » فكان منظرها يملأ النفس رعباً وفرقاً .

بيد أنه ينبغى أن نسجل هنا أن الدقة فى التفاصيل على النحو الذى يقصد فى عصورنا الحديثة لم تكن مرعية فى ذلك العهد ، ولعل الهيلين كانوا يضحون بها قصداً فى سبيل أغراض أخرى لمصلحة التمثيل نفسه ، فإذا كان هناك نوع من الأزياء يقتضى إتقانه مضايقة الجوقة مثلا ، فإنهم يتجنبون هذا الإتقان ليمنحوها الحرية الكافية لإجادة الرقص والحركات الضرورية .

أما تنقلات الجوقة وإشاراتها على المسرح فقد كانت من النظام على أقصى درجة تسمح بها طبيعة ذلك الزمن . وعندما يبدأ فى تمثيل المأساة تحتفظ الجوقة بمكانها على «الأركسترا» إلى جانب الهيكل غالباً ولا تغادر موضعها إلا نادراً حتى لا يحدث خروجها فتوراً فى التمثيل فيسأم النظارة . وحينما يتطلب الفن منها أن تتقدم قليلا نحو الممثلين الآخرين فإنها تتجه صوبهم أو تحدق بهم لتهددهم أو تحميهم حسب ما يقتضى الموقف .

تقوم الجوقة المأساوية فيما عدا هذا بحركات مختلفة سواء أكان ذلك بالسير إلى جانب الهيكل أم بالرقص ، ويدعى « إميلى » « Emmelie » وهى رقصة جدية نبيلة .

أما دور الجوقة فهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، الأول حديث عادى ، والذى يقوم به هو رئيسها وحده ، والثانى إنشاد ، وموضعه من المأساة وقت دخول الجوقة المسرح وخروجها منه ، ويمكن أن تؤديه الجوقة كلها مجتمعة أو منقسمة إلى طوائف ، كما يمكن أن يقوم به رئيسها وحده . والثالث غناء ، وهو أهم هذه الأقسام الثلاثة وأطولها ، وهو كسالفه يمكن أن يقوم به أشخاص منفردون أو مجتمعون فرقا كما تقوم به الجوقة كلها .

يتطلب الرقص والغناء فى المآسى مرافقة الموسيقى إياهما فى جميع أدوارهما ، ولما كان الناى هو موسيقى الديثيرَمبوس البدائية فقد ظلت هى الموسيقى الرسمية التى ترافق أغانى الجوقة المأساوية ورقصاتها ، ولـكن موقعا واحدا على الناى كان يكفى الجوقة كلها ، وكان موضعه فوق إحدى درجات سلم الهيكل .

بلغت الجوقة المأساوية فى القرن الخامس أقصى درجات سطوعها ، ولـكنها أخذت بعد ذلك فى الهبوط ، فجعلت أهميتها تنحدر شيئاً فشيئاً وان كانت لم تنمح ، بل ظلت باقية فى القرن الرابع على حين فقدت المهزلة جوقتها . ولسنا ندرى متى انمحت بالضبط ، و إنما نعرف فقط أنها فى العصر الرومانى كانت قد فقدت لونين من ألوان دورها ، وهما : الغناء والإنشاد ولم يبق لها إلا الحديث العادى ، وهذا معناه أن صبغتها كجوقة قد زالت ، وأنها تحولت إلى فرقة من الممثلين العاديين .

٤ ـ الممثلون

رأينا فيما تقدم كيف تحول القصاص البدائى إلى ممثل ، وسواء أكان من استحدث هذه البدعة هو « ثيسپيس » أم غيره ، فإن الذى لا شك فيه هو أن هذا الشاعر قد استخدم فى مآسيه ممثلا واحدا ، وحاكاه معاصروه فى هذا ، فـكان يقوم بدور الممثل فى كل مأساة شخص واحد حتى جاء « إسخيلوس » فاتخذ لـكل مأساة من مآسيه مُمَثِّلَيْن وظلت الحال على هذا المنوال إلى أن جاء سوفُكليس ، فعين لـكل مسرحية من مسرحياته ثلاثة ،

واستمر هذا العدد لا يتغير طوال القرنين الخامس والرابع ، وقد تحدث عنه أرسطو فى كتابه « الشعر » فلم يشر إلى أنه تغير أو تطور ، وإنما سجل ثباته واستقراره .

كان عدد الأدوار فى كل مأساة يفوق عدد الممثلين كثيرا ، وفى أول الأمر كان الممثل الوحيد هو الذى يقوم طبعاً بجميع الأدوار ، فلما زاد عدد الممثلين إلى اثنين ثم إلى ثلاثة ، كان من الطبيعى أن يتقاسموا الأدوار فيما بينهم ، وأن تكون القسمة غير متعادلة ، وأن تشتمل على عدة درجات تبعاً لأولية الأدوار وثانويتها . فالأدوار الطويلة المعقدة توكل إلى ممثلى الطبقة الأولى الذين كانوا يدعون بـ « البروتاجونِسْت » « Protagoniste » . ولقد كان أحد هذه الأدوار الهامة أحياناً يشغل كل المأساة من أولها إلى آخرها وإن كانت الأدوار الأخرى الثانوية تتعاقب إلى جانبه كدور « بروميثيوس » فى مأساة إسخيلوس ، أما الأدوار الأقل أهمية ، فكان القائمون بها هم ممثلو الطبقة الثانية « الدوتيراجونيست » « Deuteragoniste » . والطبقة الثالثة « التريتاجونِسْت » « Tritagoniste » .

وحينما كان الموقف يتطلب أن يتحادث فى المأساة أربعة أشخاص ، كان ممثل رابع يقف خلف الستار ويضم صوته إلى الثلاثة الأولين ، ولايبدو على المسرح إلا نادراً جداً .

ومما يلفت النظر فى هذا الشأن أنه لم يكن بين الممثلين نساء ، وسبب ذلك هو أن التقاليد الهيلينية لم تكن تسمح للنساء بأن يظهرن أمام الجماهير مساهمات فى الحفلات العامة إلا فى بعض أعياد محددة ، فجرت العادة منذ القدم بأن يقوم بأدوارهن رجال ، وظل هذا العرف سائداً ولم يتغير حتى فى عهد الإزهار .

كان الشعراء بدياً هم الذين يمثلون أهم أدوار مآسيهم ، ولكن هذا التقليد قد تطور ، فأصبحوا يكلون تلك الأدوار إلى من يثقون فيهم من حذاق الممثلين ، وقد نشأ من هذا أن صار التمثيل مهنة يبادر الشباب إلى تعلمها وإتقانها ليفوزوا بثقة المؤلفين فيحظوا بالشهرة والمال معاً . ومن هؤلاء الأشخاص الذين عكفوا على التمثيل حتى نبغوا فيه « كِلْيَنْدروس »

و « مينِسكوس » اللذان قاما بتمثيل مآسى « إسخيلوس » فظفرا من الشهرة بحظ وفير . وقد ظل الشبان يتهافتون على مهنة التمثيل حتى كثر عدد الممثلين وألفوا فيما بينهم عدة فرق تحت رياسات ممثلى الطبقة الأولى .

ولما كانت المآسى مقدسة فى إغريقيا لإلاهية عنصرها الأول ، وكان الممثلون يساهمون فى هذه القداسة بعض الشيء بسبب أدوارهم التى يحاكون فيها الآلهة والأبطال ، فقد كانوا موضع الاحترام والإجلال فى كل مكان ، وليس هذا فحسب ، بل إن الدولة هى التى كانت تدفع إليهم مكافأة مهمتهم ، وكان « الأرخُنتوس » : القاضى المكلف بتنظيم الحفلات هو الذى ينوب عن الحكومة فى مساومتهم على أجورهم ، أما توزيع أولئك الممثلين على الشعراء فلا يدرى أحد أكان يحدث بالاقتراع أم باختيار المؤلفين ، وإنما الذى لا شك فيه هو أنهم بعد انتهاء مساوماتهم مع نائب الحكومة ، كانت كل فرقة منهم تختص بشاعر .

كان كل ممثل يظهر على المسرح لابد أن يلبس وجهاً مستعارا ، ويبدو أن أصل هذا التقليد دينى ، ولكن القصاص كان فى أول عهده بالحفلات يكتفى بصبغ وجهه برواسب النبيذ ووضع إكليل من ورق الكرم على رأسه وظل كذلك حتى ابتدع « ثيسپيس » الوجه المستعار فأدى به إلى الفن التمثيلى خدمة عظمى . (انظر الصورة رقم ١٣ فى الصفحة التالية) ، وإن كان النقاد الأدقاء يستطيعون أن يأخذوا عليه أنه قضى على ما يدعونه بتصريح الوجوه ، ونطق العيون ببواطن الأحاسيس قضاء مبرما ، فبدل أن كان النظارة يستطيعون أن يستشفوا من الوجوه الحقيقية أسرار الحوادث ، ويلحظوا فى العيون الطبيعية عبارات الألم واليأس أو السرور أو الأمل واضحة جلية ، جعلوا لا يرون أمامهم فى الوجه المستعار إلا صورة جامدة صامتة متشابهة فى أقسى مواقف الألم مع نفسها فى أسعد حالات المرح بيد أن فائدته — مع ذلك كله — أعظم كثيراً من ضرره على الفن ، لأنه وقاه عيوب الممثلين التى لا يمكن الاحتراز عنها والتى لولا الوجه المستعار لوقفت حجر عثرة فى سبيل تقدمه ، بل ربما وقفت فى سبيل استمرار حياته . فمثال ذلك أننا إذ فرضنا أنه لم ينبغ فى



[ألصورة رقم ١٣ مأخوذة عن رسم بارز يوجد بمتحف لتران بروما ، وفيها يرى أحد الممثلين وهو يختار الوجه المستعار الذى يستعمله فى الدور الذى نيط به] .

التمثيل إلا دميمو الوجوه ، فكيف يمكن فى هذه الحالة إسناد أدوار ذوى الملاحة والجمال إليهم لو لم تكن هناك الوجوه المستعارة التى تخفى هذه الدمامة تحت مظهر ذلك الجمال الفنى المصنوع . وأكثر من ذلك أنه كيف يتيسر القيام بأدوار النساء ، ونحن نعلم أن المرأة الهيلينية كانت ممنوعة من التمثيل . أليست الوجوه النسائية المستعارة هى التى يسرت للرجال القيام بهذه الأدوار ، ومكنت أكثر الممثلين دمامة من القيام بأدوار : « إيلِّكْترا » و « أنتيجونا » و « إيفيچنيا » و « أندروماخيه » و « ألْسِسْت » وغيرهن من صفوة حسان الآنسات والسيدات دون عدوان على الفن أو تنافر معه ؟ وإلى جانب ذلك أيضاً قد استطاع الممثل الواحد — بفضل الوجه المستعار — أن يقوم بعدة أدوار متعاقبة دون أن يكلفه هذا أكثر من تبديل وجهه على نحو مايبدل ملابسه .

أما ملابس الممثلين فقد كان أول ما يراعى فيها هو مظهر الفخامة والجلال وإن ضحوا فى سبيل ذلك بالتفاصيل الثانوية التى هى أقرب إلى الحقيقة وألصق بالواقع . والسر فى هذا

الجنوح البسيط إلى المغالاة هو حرص الهيلين على إبداء الإلاه أو البطل على المسرح فى أجل أنواع الأبهة ، وأعظم ألوان الفخفخة . ومن آيات ذلك أنهم كانوا يضيفون إلى أجسام الممثلين من الداخل وسائد ليظهروا أعظم طولاً وعرضاً من الأشخاص العاديين ، فيقتربوا بهذا من أولئك الآلهة وهؤلاء الأبطال الذين يمثلونهم .

ومن هذا يتضح أن المسرح الهيلينى فى هذه النقطة يختلف عن المسرح الحديث أيما اختلاف ، إذ أن أهم مايعنى هذا الأخير هو إجادة محاكاة التفاصيل فى أدق نواحيها ، وهو لهذا لاينظر إلى الفخامة الخيالية إلا نظرة ثانوية .

ينقسم دور الممثل فى المأساة إلى ثلاثة أقسام : الغناء والإنشاد والإشارات . فأما الغناء فتارة كان يقوم به مع الجوقة ، وفى هذه الحالة يدعى بالمحاورة الغنائية ، وكانت فى الغالب توجعات عاطفية ، منشؤها الحب أو البغض أو الانتقام أو غير ذلك من أحاسيس الحياة ، وللقيام به يجب على الممثل أن يبذل ما لديه من قوة ليبرزه فى مظهره الحقيقى ، معبراً عن أهواء النفوس البشرية ، مترجماً ما يحتدم فيها من معارك بإزاء مواقف الحياة المتباينة المعقدة ، وتارة أخرى يقوم به منفردا ، وهو متنوع الجوانب ، متباين الصور كما هو أميل إلى الاعتدال من سالفه ، وفيه تظهر الموهبة الفنية للممثل ، ولذلك كان هذا الأخير ـ لحرصه على إظهار مقدرته أمام الجماهير ـ يطالب المؤلف بالإكثار من هذه القطع التى يغنيها منفردا ، ويلح فى ذلك حتى يلبى مطالبه . وأيا ما كان ، فإن الناى كان يرافق هذه الأغانى دائماً سواء اشتركت فيها الجوقة أم انفرد بها الممثل .

وأما الإنشاد فقد كان أكثر أهمية من الغناء . وفى المبدأ كان الناى يرافق جزءاً منه ، ولكن المأساة لم تلبث أن تحررت من هذا القيد الذى كان يضايقها ، ويحدد خطوات الإنشاد فيها . ومن الراجح أن يكون هذا التحرر قد تم منذ أوائل عصر الإزهار فأصبح الإنشاد يحدث كلون من ألوان الخطابة العادية . ولقد كان فى النصف الأول من القرن الخامس سائراً طبق العادة القديمة أى أن الممثل كان يؤديه كما يريده المؤلف و يقتضيه الفن

دون أن يسمح لشخصه هو بالبروز ، فكان كأنه نوع من التقاليد المحترمة ، ولكنه بعد ذلك العهد طفق يفرغ عليه من موهبته الخاصة وعواطفه الشخصية وما يحوطه من مواقف الحياة المختلفة وظروفها المتباينة ، وما تخضع له بيئته من عوامل السياسة والاجتماع كرفع الصوت وخفضه ، وتصنع لهجة القسوة ، أو لهجة الحنان ، أو الأمر أو الضراعة ، وما إلى ذلك مما جعله أقرب إلى تصوير الحياة الراهنة منه إلى تمثيل الحوادث الغابرة ، ويبدو أن مأتى هذا التطور هو بيئة الخطباء السياسيين الذين كانوا قد طبعوا العصر بطابعهم .

أخذت أهمية الممثلين تعظم وتتزايد حتى ارتفعت درجاتهم فى أواخر القرن الخامس إلى مستوى درجات المؤلفين ، أما فى القرن الرابع فإن أرسطو لم يتهيب من أن يحدثنا فى الكتاب الثالث من « الخطابة » أن مراتبهم أصبحت أسمى من مراتب الشعراء . ولا ريب أن هذا برهان قاطع على أن المأساة فى ذلك الحين الذى سجل فيه أرسطو هذا الرأى كانت قد بدأت تتدهور وتنحط قيمتها ، وأن الممثلين الذين نضجوا بفضل منتجات العباقرة الأولين كانوا أرفع درجة وأجل قيمة من أولئك الأدعياء الذين كانوا يتطفلون على موائد التأليف المأساوى فى عهد أرسطو ، وليس لديهم من الموهبة المسرحية ما يمكنهم من التصدى لهذا الفن المحفوف بالأشواك .

٥ ــ النظارة

كان جميع سكان أثينا وطنيين وأجانب ، أثرياء وفقراء ، رجالاً ونساء ، فتياناً وفتيات وأطفالاً ، يستطيعون مشاهدة التمثيل ولا يستثنى من كل ذلك إلا الأرقاء ، فهم وحدهم الذين سلبتهم التقاليد ــ فيما سلبتهم من الحقوق ــ حق الاستمتاع بهذه المناظر الساحرة ، ولم يكن رسم الدخول مبلغاً يعجز الفقراء عن مشاهدة ذلك التمثيل ، وإنما كان مبلغاً زهيداً يعادل بضع مليمات من العملة المصرية ، ومع ذلك فقد كانت الحكومة تقدم إلى الوطنيين المعوزين هذه القيم الضئيلة لكى لا يحول الفقر المدقع دون مشاهدتهم تلك الحفلات التى هى دينية قبل أى اعتبار آخر .

كانت دار تمثيل ديونيسوس التى تعرض فيها مآسى عيد الربيع الأفخم تتسع لأكثر من عشرين ألفاً يشاهدون المسرحيات بلا أدنى تضايق . والذى حمل القائمين بأمر هذه الحفلات على جعل تلك الدار بهذه السعة هو الضرورة الملحة التى كانت تبدو واضحة فى كلف الجماهير بمشاهدة التمثيل وتدفقها على المسرح تدفق السيول تنحدر من شواهق الجبال . ولقد سجل ذلك المؤرخون فى كتبهم ولاحظه النقاد من الأدباء والفلاسفة فأثبتوه فى عبارات قوية وأساليب محددة ، ولسنا نحب أن نستشهد على غرام الأثينيين بالتمثيل وافتتانهم بالمسرحيات إلا بهذه الكلمة الرشيقة العذبة التى وصفهم بها أفلاطون فى كتاب «النواميس» حين لم يجد أن تعريف أثينا بأنها شعب ديمكراتى أو أرستكراتى أو تيكراتى يحددها تحديداً دقيقاً، فوضع لها هذا التعريف الذى هو فى رأيه جامع مانع، وهو : «إن أثينا أمة مسرحية» .

٦ ـ مكافئات المسابقة

أما وقد ألمعنا إلى المسابقة المأساوية والموضع الذى كانت تجرى فيه ، والأشخاص الذين كانوا يساهمون فيها أو يقومون بتمثيل أدوار مآسيها ، فقد بقى أن نشير إلى المكافآت التى كانت توزع على مستحقيها . وإليك هذه الإشارة المجملة :

كانت المكافأة تمنح للمؤلف والخوريغوس أو العضو الذى انتخبته الأسرة لتعيين أفراد الجوقة ، فالأول يكافأ لموهبته وعنائه فى التأليف ، والثانى لسخائه فى بذل المال على تعليم الجوقة وإعدادها بما يلزم للتمثيل ولحسن اختياره وعنايته بتأليفها . أما تقدير هذه المكافأة فإن التاريخ قد حفظ لنا الوسيلة التى كانت أثينا تتبعها فيه . وبيان ذلك أن مجلس الشيوخ ـ مستعيناً بالأعضاء المعينين لتأليف الجوقات ـ كان يعد قوائم بأسماء أهم أفراد الأسر الأثينية ثم تعرض هذه القوائم يوم المسابقة فيقترع على عشرة أسماء من بين محتوياتها ، ليكونوا محكمين فى تقدير قيم المآسى الممثلة وما تستحقه كل واحدة منها من مكافأة . وإذاً ، فلم تكن الجماهير هى الحكم فى تلك المسابقات ، ولكن ليس معنى هذا أنها كانت عديمة التأثير ، كلا ، فإن استحسانها واستهجانها كان لهما فى نفوس المحكمين أثر بارز . ولهذا كان

المؤلفون يسعون جهد طاقتهم لاسترضائها واستمالتها . ولقد كان التصفيق والصياح من آيات الرضى كما كان الصفير من علائم السخط ولم يكن الأمر يقف عند هذا الحد من الإشارات السلبية وإنما كان النظارة فى بعض الأحايين عند ما لا يروقهم ممثل من الممثلين يندفعون إلى المسرح فينهالون عليه سباً وضرباً ثم يقذفون به إلى الخارج .

وعلى أثر انتهاء المسابقة يحرر « الأرخُنتوس » القاضى المكلف بتنظيمها محضراً يعين عنوان المأساة واسم مؤلفها واسم « الخوريغوس » وكان يقتصر على ذلك فى العهد الأول ، أما عند ما أخذت مرتبة الممثلين فى الصعود ، فقد جعل « الأرخنتوس » يضيف أسماء الطبقة الأولى منهم إلى اسمى الشاعر ومؤلف الجوقة. وبعد كتابة هذه الأسماء يثبت فى المحضر رأى المحكمين فى المأساة . وبناء على هذا الرأى تعين مرتبتها والمكافأة التى تقدر لها . فالدرجة الأولى هى انتصار كامل ، والثانية نصف نجاح ، والثالثة إخفاق .

لم تكن الحكومة تكتفى بتسجيل هذه الدرجات فى المحاضر الرسمية ، وإنما كانت تأمر بحفرها مفصلة على الآثار ، وهذا هو الذى أعان المتأخرين من المتأدبين على معرفة حقيقة ما كان يجرى بالضبط فى هذه المجتمعات الشيقة .

(هـ) قوانين المأساة

١ ــ الموضوعات المأساوية

تمتاز المأساة الهيلينية قبل كل شىء بموضوعاتها القوية المؤثرة التى تستمدها من القصص الأسطورية الساحرة ، والروايات البطلية الفاتنة، وهى بهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعالم الآلهة وأنصاف الآلهة ومن إليهم من ذوى الأحداث الجسيمة ، والوقائع الشاذة ، والمحامد الخالدة . ولهذا كانت تلك الموضوعات بنوعيها كأنها تاريخ مقدس يمتاز عن التاريخ العادى بأن روايته وتمثيله وسماعه ومشاهدته والمساهمة فيه من قريب أو من بعيد ، تعد ضرباً من العبادة ، ولوناً من

الطقوس العقيدية التي تجل الآلهة وتشرف الأبطال . ولقد كان لهذه الأقاصيص إلى جانب قيمتها الدينية أهمية إنسانية ووطنية عظمى . أما أهميتهـا الإنسانية فأتاها أن الأبطال الذين تتحدث عنهم تلك الأقاصيص هم مُثُل المجـد ، ونماذج السمو ، ولوحات العظمة التي يجب أن تكون مطمع كل عين وغاية كل نفس . وكما كان أولئك الأبطال نماذج لمـا ينبغى أن يـكون ، كانوا فى الوقت ذاته صوراً لما هو كائن يلتقى كل فرد فى حياتهم وتصرفاتهم بما تجيش به نفسه ، وتفيض به أحاسيسه من أهواء ورغبات ، ومطامع وغايات . وفوق ذلك فإن حوادث تلك الأقاصيص قد وقعت ـ كما يقول الأستاذ كروازيه ـ فى زمان خيالى كانت فيه الحياة صاخبة ، والواجب غامضاً عسيراً ، وكانت الرفعة الفردية تسطع بقوة ، وكانت أحاسيس الحب والبغض والوفاء والخجل والرعب والانتقام تهتاج فى النفوس بهيئة بارزة ، فظل رسمها يفتن العقول ويأخذ بمجامع القلوب .

وأما أهميتها الإنسانية فمصدرها أن أولئك الأبطال هم أجداد الهيلين ورؤوس أسرهم الأولون الذين يتباهون بمجدهم ، ويحبونهم ويرهبونهم ويقدسونهم ويتخذونهم رموزاً لعظمة المدن ، ويلتمسون من أرواحهم حمايتها ، وإدامة الرخاء والخصوبة فيها ، وليس هذا فحسب ، بل إن الأصقاع الهيلينية كانت مليئة بذكرياتهم وآثارهم ، ومعابدهم وملاعبهم . أما الحروب والمنازعات التى تضيق بها تلك الأقاصيص ، فقد كانت حية تجرى حولهم فى الحياة الواقعية بصورة واضحة لا تقل عما رسمته أخيلة القصاص فى الأعصر الغابرة . وقصارى القول إنه لم يكن من الممكن أن يجد مؤلفو المآسى موضوعات أوفر خصوبة وثراء ، ولا أكثر عظمة وسمواً ، ولا أشد فخامة وأبهة ، ولا ألصق بالفن ، ولا أدعى إلى نهوض الأدب ، ولا أبعث على إثارة كوامن العواطف ورواقد الأحاسيس من تلك الأساطير الساحرة ، لا سيا وان غاية المؤلفين والجماهير لم تكن هى البحث عن الحقائق الدقيقة ، أو الوقائع المضبوطة ، وإنما كانت لدى الأولين تصوير المُثُل العليا من الأجداد لحمل الأحفاد على محاكاتها والتقيل بها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً كما كانت لدى الآخرين محاولة كشف تلك المُثُل التى كانوا يشعرون بتحليقها أمام قلوبهم فى جو اللانهاية شعوراً متموجًا غامضاً يشوقهم دون

أن يلحقوا به أو يفهموه . ولهذا لم يتطلبوا من المؤلفين الارتباط فى مسرحياتهم بالشؤون المادية ، أو الحوادث الواقعية حتى لا يضايقوهم ، فيحصروهم فى حدود الحقيقة المرة التى ليس لها موضوع إلا ما كان بالفعل ، وهى لا تأبه لغيره أو تحاول الالتفات إليه .

تتألف موضوعات المآسى من أربعة أنواع . الأول هو أقاصيص الأبطال ، وهذا النوع هو الذى استهوى الهيلين وظفر لديهم بأكبر قسط من النجاح ، وكان مصدر مجد الشعراء الذين عالجوه أو استمدوا منه . والثانى هو الأساطير الإلاهية المحضة ، ولم يكن موضع إثارة عواطف الجماهير ، ولا مبعث ثملهم وافتتانهم . ولهذا لم يكن حظه من الفوز إلا ضئيلاً خافتاً إلى جانب حظ النوع الأول ، ولم يكن نجاح مسرحية « برُومِثيوس » لإسخيلوس إلا استثناء فيه . ومن آيات ذلك أنه لم يعالج هذا النوع شاعر آخر ، لا فى هذه الأسطورة بالذات ولا فيما يشبهها من الأقاصيص الخاصة بالآلهة وحدهم . والثالث هو ما يتعلق بالتاريخ المعاصر للمؤلفين ، وهو كسالفه لم يكن محل رضى الشعب ولا مثار إعجابه . ويعد الناقدون المحدثون انصراف الهيلين عن هذا النوع خسارة كبرى لأنهم لو كانوا قد تذوقوه لاستمدوا منه مآسى كثيرة وشيقة ، كان من المحتم أن تكون ثروة أخرى فى الأدب الهيلينى ، إذ ما ذكره هيروذوتوس وحده كان كافياً لتزويد المسرح الهيلينى بأعظم المآسى قيمة وأشد الفواجع أثراً فى النفوس . وليس معنى هذا أنه لم يطرق أحد من الشعراء موضوعات هذا النوع الأخير، فنحن نعلم أن « فرينيكوس » ـ وهو من شعراء الطليعة الذين ألمعنا إليهم آنفاً ـ قد ألف مسرحيتين فى موضوعين معاصرين له، الأولى هى « الاستيلاء على ميليط » والثانية هى «الفنيقيات» وأن أولاهما قد أثارت فى النفوس عاطفة الإشفاق ، وذرفت من العيون عبرات الرحمة والألم . وثانيتهما أهاجت فى القلوب كوامن الحماس والعصبية ، وسواكن القومية والوطنية . وكذلك نعلم أن « إسخيلوس » قد ألَّفَ « الفرُس » فنالت من القلوب خير منال ، وإنما معناه أن هذه الموضوعات قد طرقت فنجحت نجاحاً مؤقتاً ثم لم تلبث أن تضاءلت حتى صدفت عنها الجماهير نهائياً . والسر فى ذلك يتبين للباحث عند ما يتصفح مسرحية « الفرُس » وهو أن المؤلف لكى يرضى الفن المأساوى يرى نفسه مضطراً إلى مزاولة تعديلات هامة فى الحوادث التاريخية المعاصرة كأن يكسوها صور الأساطير التى يحبها الشعب ويكلف بها ، فيهمل بعض

الشخصيات الحية و يسند أدوارها مثلاً إلى الأشباح كما فعل إسخيلوس بإزاء شبح « دارا » وكأن يتغاضى عن الحوادث الواقعية الهامة ، ليحل محلها لوحة خيالية بسيطة ، وهنا يلجأ الشاعر إلى هجر التاريخ والتعلق بأذيال الأقاصيص . و إذا كانت هذه هى النتيجة ، فما الذى يحمله على ترك أساطير معدة سائغة والتعلق لحظة بتاريخ لايلبث أن ينصرف عنه بحكم الفن، ليعود من جديد إلى تلك الأساطير التى قد صد عنها آنفًا .

أما النوع الرابع فهو الموضوعات المبتكرة من أساسها ، وقد حدثنا أرسطو أن هذا اللون من الموضوعات قد وجد فى المسرح الهيلينى كمأساة « أنتوس » للشاعر « أجاثون » ولـكنه لم ينجح فيه بوجه عام ، إذ انصرف عنه النظارة وفضلوا عليه موضوعاتهم البطلية المحببة إلى نفوسهم ، وهذا كله يدل على أن عاطفة التعلق بالآباء والأجداد كانت هى العاطفة الأولى التى تتملك القلب الهيلينى وتفوق فى الاستيلاء عليه كل عاطفة أخرى من غير استثناء .

على أن المؤلفين لم يكونوا يقبلون كل الأقاصيص القديمة ليتخذوا منها على علاتها موضوعات مآسيهم من غير نقد ولا تمحيص ، و إنما كانوا ينظرون فيهـا بعناية ودقة ، فيستبعدون منها كل مواطن المزاح والهزؤ والإسفاف ، ولا يستمدون مسرحياتهم إلا من المواضع الجدية الخالصة . ولهـذا عرف أرسطو المأساة بأنهـا « هى الفاجعة الجدية » . ولم يكن مبعث هذا التشديد عندهم فى فصل الجد من الهزل هو الدين ، كلا ، فإن الدين كان يبيح الفواجع الساتيروسية والمهازل ، و إنما مأتاه هو سلامة الذوق وفهم الجمال الصحيح على حقيـقته و إدراكهم منذ أول عهدهم بالأدب أن انسجام أجزاء أى شىء هو الشرط الجوهرى الأول لتحقق جماله ، وأن مزج الجد بالهزل هو نوع من الدمامة البغيضة .

وأكثر من هذا أن الأقاصيص المأساوية القديمـة لم تكن كلها صالحة فى نظر شعراء عهد الإزهار ، لاتخاذها موضوعات لمآسيهم ، كلا ، فقد كان هذا القبول بلا تفريق بين الدرجات شائعًا فى المبدأ ، ولـكن المؤلفين لم يلبثوا أن جعلوا يفرقون بين الغث والسمين ، والضعيف والقوى ، فينبذون الأول و يقتصرون على الاستمداد من الثانى ، وقد نجم عن هذا

أن تعلقوا ببعض الأسر البطلية أكثر من تعلقهم بالبعض الآخر لقوة العنصر المأساوى فى الأولى وضعفه فى الأخيرة .

كانت الأمة الهيلينية تحب أن تشاهد فى المآسى ما يمكن أن يدعى بخصائص التمثيل كالتعارف الفجائى وسوء التفاهم الطويل ، ونزاع الأبناءمع والديهم ، والإخوة مع إخوتهم ، أو الأزواج مع زوجاتهم وما شاكل ذلك مما يثير العواطف والأحاسيس. ولهذا كان الفزع والإشفاق قطب رحى المأساة ومحركها الأساسى ، وقد نجم عن ذلك أن ضاق نطاق الموضوعات الصالحة المشتملة على هذه المميزات التى صرح أرسطو بأنها أساس الفن المأساوى الحقيقى .

٢ ـ أجزاء المأساة المختلفة

رأينا فيما تقدم أن العنصر الأول للمأساة لم يكن مشتملاً على أى عمل ، وبالتالى كان له غناء ، وأن العمل ومايقتضيه من شرح أو تبرير أو حوار لم يتكون فى المأساة إلا ببطء ، ففى أول الأمر لم تكن مهمة العمل فى الفاجعة إلا المساهمة فى إنماء الشعر الغنائى بإيجاد الأغانى الناشئة من الهوى أو من الألم ، وقد اقتضى هذا أن تكون المأساة قسمين أولهما يتلى ، وثانيهما يُغَنَّى ، وأن تكون غاية الأول هى إيضاح الثانى وتبريره . ولا ريب أن هذا معناه أن القسم الغنائى كان فى المبدأ أهم وأطول من القسم التَّحَدُّثى الذى لم يكن إلا وسيلة ، بيد أنه عند ما أخذ الميل إلى التعقل والنقاش ينمو ويذيع فى البيئات الأدبية انعطفت الرغبات إلى تقديم الحوار والعناية به شيئًا فشيئًا حتى انتهى الأمر بانعكاس الآية وبجعل المرتبة الأولى فى المأساة للحديث .

وأياً ما كان ، فإن هذين القسمين : التحدُّثى والغنائى اللذين لا تعدوهما المأساة يتألفان من الأجزاء التفصيلية التالية : (١) البرولوجوس « Prologos » أى الاستهلال ، وهو ـ حسب تعريف أرسطو ـ الجزء الذى يسبق ظهور الجوقة على المسرح . ويرى النقاد المحدثون أن هذا الجزء لا بد أن يكون غير موجود فى المأساة البدائية التى كانت الجوقة فيها

كل شيء تقريباً . ومن آيات ذلك أن المأساتين اللتين هما أقدم مآسى إسخيلوس خاليتان من هذا الاستهلال ، وعلى أى حال هو يؤلف منظراً أو طائفة من المناظر ، وغايته هو أن يقف النظارة على موضوع المأساة قبل قدوم الجوقة ، وكانت الصورة الحوارية هى الغالبة فيه وإن كان أحيانًا قد يؤدَّى بالحديث المنفرد . (٢) حوادث المأساة ، إيپيسُدْيون ، « Epeisodion » وهى مجموعات الوقائع الهامة ، وتنحصر كل واحدة منها بين أغنيتين من أغانى الجوقة ، وهى توضح ما تحتويه المأساة من أعمال ، وتقسمه وتبرز ما بين أجزائه من فوارق ، وكل منهـا تشتمل على عدة مناظر متجانسة منسجمة ، ويمكن أن تؤدى بصورة حوار تحدثى أو حوار غنائى فيما بين الممثلين أو بينهم وبين الجوقة كما يمكن أن ينطق بها ممثل منفرد .

ومما يسترعى انتباه النقاد المحدثين فى هذا الصدد هو أن الميلين الذين كانوا يفتنون بالتوازن ، ويكلفون بالانسجام ، لم يراعوا هذا فى « الإيپيسُدْيون » فجاء بعضها مفرطاً فى القصر بقدر ما كان البعض الآخر مغالياً فى الطول . ومثال ذلك أن « الإيپيسُدْيون » الأول فى مأساة « الفرس » لإسخيلوس أربعمائة وستة وسبعون بيتا ، على حين أن الثانى أربعة وثلاثون فقط ، ولـكن لعل المؤلفين كانوا يضحون بهذا الانسجام فى سبيل أن تظهر مسرحياتهم أقرب إلى الطبيعة ، وأبعد عن التكلف والتعمل ، وليس هذا بالشيء الهين أو اليسير . أما عدد هذه الحوادث فى كل مأساة فلم يكن محدداً ولا معيناً ، وإنما كان الشاعر فيه حراً طليقاً من كل قيد ، ففى عهد إسخيلوس كان عددها أربعاً ، ولـكننا نجدها فى مآسى « سوفُكْليس » حيناً أربعاً ، وطوراً خمساً ، وتارة ستاً . أما أوربيپيديس فقد قصرها فى أكثر مسرحياته على خمس ، وعلى كل حال ، فإن المجموعة الأخيرة من هذه الحوادث تدعى : « إكسودوس » « Exodos » وهى الخاتمة .

أما الأغنيتان اللتان أسلفنا أن الجوقة تفصل بهما بين كل اثنتين من « الإيپيسُدْيون » فتدعى أولاها « پارودوس » « Parodos » أو أغنية الدخول ، وتغنيها الجوقة عند

ظهورها على المسرح ، ويمكن أن تكون طويلة جداً كما يمكن أن تكون حوارية فى صورة أغنية ، والباقيات من أغانى الجوقة بعد « الپارودوس » تدعى : «إستازيما» «Stasima» .

بقى الآن أن نشير إلى أنه لايدرى أحد متى حدث تقسيم كل مأساة إلى خمسة فصول، وترتيبها على النحو الذى نشاهده الآن ، وإنما كل الذى نعرفه هو أن هذا التقسيم كان فى عهد الرومان قد استقر وتثبت ، وأن هورَسيوس يتحدث عنه حديثه عن الأمور السائدة المستقرة الدعائم . ولا ريب أن المتأخرين الذين ابتدعوه قد قصدوا به ـ إلى جانب التنظيم ـ التحايل على إيجاد فترات فراغ بين كل فصلين يتمكن فيها الممثلون من استعادة قواهم أو تبديل ملابسهم .

٣ — صور الأساليب المأساوية

رأينا آنفاً أن الجوقة والممثلين يستعملون لتأدية معانى المأساة وتصوير حوادثها تارة الغناء ، وتارة الحديث الطبيعى المألوف . ولاريب أن لكل قسم من هذين القسمين أسلوبه أو أساليبه الخاصة به والتى نشأت من طبيعة عنصره ومن ظروف تكوينه والتطورات التى مرت به ، وأن هذه الأساليب تميزه عن قسيمه تمييزاً فنياً أساسيا .

فأما القسم الغنائى فقد استمد عناصره من أنواع الأغانى البدائية التى مررنا بها حين عرضنا للعصر الدريانى ، ولكنه لم يتقيد بصورها الضيقة ولم يحصره المؤلفون فى إطاراتها المحدودة ، وإنما هو يأخذ من كل واحد منها ما يلائمه ، أو قل : ما ينسجم مع موضوعه المأساوى وييسّر له مهمة تصوير الفاجعة على أتم وجه .

وأما الحديث على اختلاف ألوانه ، فقد استمدته المأساة منذ أول عهدها بالوجود من الشعر الينبوسى الذى أبنا فى الجزء الثانى من هذا الكتاب أنه كان يستعمل فى الهجاء . والسبب الذى حمل المأساويين على اللجوء إليه هو ما اشتمل عليه من حيوية وصلابة ، وقوة مغالبة ، ومقدرة على تأدية معانى الفواجع التى تهز الأفئدة وتأسر النفوس . ولما كانت

هذه الخصائص تجعله صالحاً للرواية فى وصفها وتصويرها ، وللحوار فى دفاعه وتبريره ، فقد تمشى فى أكثر أوردة المأساة وشرايينها ، مؤدياً كل هذه المهمات خير أداء . فأما الرواية فقد تكون قصة عادية بسيطة كقصص الرسل التى تعيد أساليبها الفخمة إلى النفوس ذكريات القصائد الحماسية الأولى ، والتى كانت الجماهير تستمع إليها فى شغف ، وتعيرها كل انتباهها ، وقد تكون تصويراً لهوى ، أو شرحاً لعاطفة ، وقد تكون كذلك تبريراً لموقف أحد أشخاص المأساة أو دفاعاً عنه ، وهذا النوع الأخير يوجد على الأخص فى مآسى « سوفكليس » و « أوريبيديس » وهو يدل دلالة قاطعة على أن الجدل إذ ذاك كان قد أخذ يقف على قدميه فى إغريقا ، ويشغل مكانه فى العالم العقلى .

وأما الحوار فقد كان فى أكثر المواقف يبدو فى صورة حية حادة تصلح لأن تكون مرآة لنشاط العقل الهيلينى وقدرته على القفز السريع ، وهو يمتاز بروح المطارحة التى يتبادل فيها المتحاوران الإجابات بيتاً ببيت ، ومقطوعة بمقطوعة على نحو ما يفعل المتحاربان فى معمعة القتال ، وهما أثناء حوارهما يصوران الألم والغضب ، والقلق والحزن ، والشقاق والمشاجرة ، وما شاكل ذلك من ألوان الحياة .

وأيا ما كان من شأن هذين النوعين واختلاف عنصريهما وصورهما فإن اللهجة التى ألفا بهما هى اللهجة الأتيكية وإن كانا كلاهما قد استعارا النعوت المشوقة من المنتجات الينيانية كما امتاز القسم الغنائى وحده بالانصباغ بلون اللهجة الدريانية وإن كان ذلك فى خفة لا يلحظها إلا الأدقاء .

٤ — قاعدة الوحدات الثلاث

ألآن وبعد أن رأينا موضوع المأساة ، ومظهرها الخارجى ، والصور الفنية التى تصاغ فيها ، تحدثية كانت أو غنائية ، ينبغى أن نلم بالقاعدة الضرورية التى كان الشعراء يخضعون لها فى تأليف مآسيهم ، وهى قاعدة الوحدات الثلاث : وحدة العمل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . وإليك التفصيل :

(١) تعتبر وحدة العمل أهم الوحدات الثلاث التى وردت فى قاعدة المأساة وأشدها ضرورية ، وذلك لأن الفاجعة البدائية لم تكن تشتمل إلا على حالة واحدة بسيطة كان المؤلف يبديها فى كل ما تحتمله طبيعتها من مظاهر وصور لعله ينال أقصى قدر ممكن من رضى النظارة و إعجابها ، فإذا انتهى من تقليب هذه المظاهر على جميع وجوهها ، وفرغ من عرض كل ألوانها عُدّت المأساة منتهية . ولقد كان إسخيلوس هو أول الشعراء الذين أدخلوا فى فن المآسى ما يمكن أن يسمى بالعمل حقاً عند ما صوّر لنا إرادة الآلهة فى مسرحياته تقتاد أحداثها نحو غاية معينة . ولما جاء « سوفُكْليس » أضاف الإرادة الإنسانية إلى الإرادة الإلاهية ، بل منحها الصف الأول فى مآسيه ، وهنا تعقدت الحالة أيما تعقد ، إذ ألفى النظارة أنفسهم أمام إرادتين متواجهتين أولاهما غامضة صبورة متأنية فى تصرفاتها ، قادرة على تنفيذ ما تحبه ، وهى الإرادة الإلاهية . وثانيتهما مجولة ملحة متعلقة بالأوهام ، ضعيفة رغم حرارتها وحماسها ، وهى الإرادة البشرية . ومن هذه المواجهة بين الإرادتين تتدفق سيول المد والجزر بين تقدير الإنسان ، وتدبير الملأ الأعلى ، فنشاهد الأول عند ما يكشف له أحد الكهنة حجب الغيب يحاول أن يسلك جميع السبل للفرار من الكوارث التى تنتظره ، ولكن هذه المحاولات تذهب سدى وتضيع عبثاً « ويقدرون فتضحك الأقدار » . وليس هناك لوحة بدا فيها فرار الإنسان من القدر ثم إعادة الآلهة إياه إلى أحابيله ، رقذفُها به إلى قاع هُوّته كلوحة « أوديبوس ملكا » .

أصبح المؤلفون والنقاد والنظارة يهتمون لهذا الموقف الذى يتغير فيه تيار الحوادث فى المأساة فيسلك بإرادة الآلهة سبيلاً أخرى غير التى رسمها له الإنسان ، فالمؤلفون يعتنون بتزيينه و إبرازه فى صورة ساحرة ، والنقاد يقدرون ما بذل فيه من جهد ، وَعُونِىَ من مشقة ، والنظارة تخفق عنده قلوبهم ، وتهتز له أحاسيسهم . ولقد بلغت لديهم هذه العناية به حداً حملهم عَلَى وضع اسم خاص لتلك اللحظة العظمى التى يغير فيها تيار العمل مجراه ، وهو « پيريپيسيًّا » « Peripeteia » كما ينبئنا أرسطو . ولقد اعتبر حكيم استاچيرا هذه الپيريپيسيا نقطة أساسية فى المأساة تشطرها إلى شطرين يدعى أولها ، وهو ما قبلها ، بالرابطة

أو العقدة ، ويدعى ثانيها ، وهو ما بعدها ، بالحل أو النهاية . ولقد كانت هذه النهاية أيضاً شديدة الأثر فى النفوس إلى حد بعيد ، لأنها كانت كثيراً ما تحتفظ بالمناظر التى تهز شعاب القلوب ، وتملك شغافها ، وهنا و بمناسبة الحديث عن النهاية ينبغى أن ننوه بأن المآسى الهيلينية على اختلاف نزعاتها ، وتباين عهودها لم تكن تحتوى ألبتة على منظر القتل أو الانتحار فوق المسرح ، ولكن ذلك لم يكن مبعثه الارتياع من منظر الجريمة ، أو استهجان إراقة الدماء أمام النظارة ، كلا ، فإن هناك مناظر كثيرة قد اشتملت على ما هو كالقتل أو أشد إزعاجاً كمنظر « أجاڤيه » التى تظهر على المسرح قابضة على رأس ابنها بعد أن اجتثته من فوق عنقه ، أو منظر «أوديپوس» الذى يبدو أمام النظارة على أثر فقئه عينيه بيديه وما شا كل ذلك وإنما السبب الذى منعهم من اقتراف جرائم القتل فوق المسرح هو أنه كان موضعاً مقدساً ، فكان من الطبيعى ألا يلوث بإراقة الدماء .

لا جرم أن هذا العمل الذى رأينا كيف نشأ فى المأساة وترعرع يتطلب كثيراً من التنوع ليمكن السير فى الفاجعة إلى نهايتها ، وليتيسر الانتقال من حالة إلى حالة ، و بالتالى من منظر إلى منظر حتى لا يمل النظارة ولا يسأموا ، ولكن هذا التنوع الضرورى لوجودها ذاته ينبغى ألا يخرج بها عن الوحدة التى عدها الهيلين منذ أول عهدهم بالفن التمثيلى جوهرية ، بل ضرورية . ولا بد أن يكون السبب الأساسى فى حرصهم على الوحدة هو أن المأساة فى عنصرها الأول لم تكن أكثر من أنها قصة بسيطة لحادث واحد ، فلم يكن من الممكن أن ينبذ الهيلين هذا المبدأ فيخرجوا بها عن وحدتها ، وهى عين وجودها . ولهذا كانت تلك الوحدة فى مبدأ التمثيل أكثر ظهوراً وأشد سطوعاً منها فيما بعد ، بل كانت قاضية على التنوع قضاء مبرماً ، ولكن عند ما أخذ الميل يتجه إلى التخلص قليلاً من قيد الانحصار ، جعل التنوع يجاهد ضد هذه الوحدة وقد تحرر بعض الشىء من إطارها الخانق ، و بدأ ذلك منذ أول عهد الإزهار فى مآسى « إسخيلوس » .

بيد أن هذا الجهاد لم يكن فى أى يوم يرمى إلى الانفلات التام من هذه التقاليد ، و إنما كان يبغى تلطيفها بقدر المستطاع مع الاحتفاظ بالاذعان لمبدئها العام . ولهذا سطع فن

« سوفكليس » و « أوريبيديس » فى التوفيق بين المبدأ التقليدى القديم والتطور الحديث فاحتفظ كل منهما فى مآسيه بعمل جوهرى يرافق الأعمال الثانوية فى مختلف مناظر المسرحية ولكنه لا يمتزج بها امتزاجا يفقده شخصيته . وفوق ذلك فإنه هو الذى يسودها من مبدئها إلى نهايتها ، فضمن بهذه المهارة الوحدة إلى أبعد حدودها ، والتنوع بأجلى مظاهره . ولا ريب أن هذه مهمة شاقة عسيرة المنال لا تتيسر إلا لذوى المواهب النادرة . ومن آيات ذلك أن الشعراء الثانويين فى عصر الإزهار قد حاولوا إرضاء تيار التنوع ، فخلطوا الأعمال ، وتخبطوا فى الحوادث ، ففقدوا وحدة العمل فقدا تاما . وبهذا هوت مآسيهم إلى الصفوف الدنيا الخفيفة الوزن فى عالم التأليف .

(٢) أما وحدة الزمان فهى بسيطة هينة فى صورتها ، معقدة شاقة فى تحققها . ومجملها أن حوادث المأساة من أولها إلى آخرها يجب أن تتتابع فى يوم واحد . ولا ريب أن هذا الشرط يبعد بالمأساة عن ملاءمة طبائع الأشياء ، ويلجىء الشاعر إلى التكلف الذى كثيراً ما يخفق لصعوبة مهمته . ولهذا كان المؤلفون يحترمون هذه الوحدة على المسرح ويجرون كثيرا من حوادث مآسيهم بعيدا عن التمثيل ، أو يبدءونها قبل ذلك فى الخارج بزمن ثم يختمونها فى ذلك اليوم المحدد ، وقد تكررت هذه الظاهرة عَلَى الأخص فى مسرحيات : « الضارعات » و « الفرس » و « أجاممنون » لإسخيلوس ، وهذا معناه أن احترام هذه الوحدة كان مظهرا مصنوعا أكثر منه حقيقة جدية واقعية .

(٣) أما وحدة المكان فمجملها أن جميع أحداث المسرحية تقع فى مكان واحد لا يتغير وهى كسالفتها عسيرة التحقق ، لأن طبيعة الحياة الخالية من التعمل تقتضى أن يتنقل الناس فتصادفهم الحوادث حيث يتنقلون ، وأن تقييدهم بمكان معين ضرب من العدوان على الواقع البسيط ، ولو أنه كان من الممكن التحايل على التخلص من هذه الوحدة كما حدث بإزاء وحدة الزمان لهان الأمر ، لأن محاولة الانفلات هنا توقع المؤلف فى فخ مخالفة الفن كما حدث لإسخيلوس فى مأساة « حاملات القرابين » حيث اضطره الخضوع لوحدة المكان

الى جعل قبر « أجاممنون » بجوار القصر . ولا شك أن هذه مخالفة للفن يترتب عليها أن يرى من فى القصر « إيلـكترا » وشقيقها « أورستيس » و يسمعوا حديثهما ، وهما يتآمران على والدتهما وعشيقها . ولو أن « إسخيلوس » كان قد قدم إرضاء الفن على إرضاء وحدة المـكان ، لجعل القبر بعيدا عن القصر حتى يتآمر الشقيقان فى عزلة وهدوء .

عَلَى أن وحدة المـكان لها على المأساة الهيلينية آثار لا تجحد ، أهمها أنها هى التى أتاحت الفرصة لورود كثير من الحوادث الهامة والأنباء الخطيرة عن طريق الرسل الذين يظهرون على المسرح مزودين بما لا يستطيع الممثلون أن يقوموا به ، ولا يتيسر للنظارة أن يشاهدوه لوقوعه فى أمكنة نائية . وفوق ذلك فإن هؤلاء الرسل يصوغون أنباءهم فى خطب طويلة ساحرة ، أو فى محاورات دقيقة أخاذة ، لها قيمتها ومنزلتها فى المأساة .

وأخيرا ينبغى أن نشير هنا إلى أن المـكان المنتقى لتتابع حوادث المسرحية الهيلينية هو دائما مكان محايد صالح لـكل ما يجرى فيه من أعمال ، وهو إلى جانب ذلك يسمح لممثلى أشخاص المأساة بتأدية أدوارهم على حالة تبلغ من الحسن حدا بعيدا فى أكثر الأحايين .

(و) أشخاص المأساة

١ — عن طريق الجوقة

رأينا فيما أسلفنا أن أهمية الجوقة كانت قد أخذت تضعف ، وأن مرتبتها قد تركت أوليتها القديمة إلى ثانوية مطردة الاضمحلال ، وأن عددها قد جعل يقل على مر الزمن حتى بلغ ربع ما كان عليه فى القديم ، وأنها قد فقدت لونين من ألوان دورها ، وأن الممثلين قد ورثوا كثيرا من مجدها البدائى ، ولـكننا إذا تصفحنا كتب الناقدين الأساسيين اللذين تناولا بالبحث والتحليل منتجات تلك العهود ، وهما : «أرسطو» و « هورَسْيوس» ألفينا أن أولهما يصور الجوقة فى صورة طائفة من النظارة ، كل ما تمتاز به عنها هو فى أغلب الأحايين شىء من التعليق أو الاستحسان أو الاستهجان ، ولا تـكاد تقوم فى المأساة بدور جدى ،

ووجدنا الناقد الثانى يعترف لها بمنزلة أوليةهامة ، و يضعها فى صف الممثلين الأساسيين الذين يؤدون فى المسرحية عملالابد منه . ولا شك أن منشأ هذا الاختلاف بينهماهو أن هورَسْيوس قد اعتمد فى بحثه على الفكرة القديمة التى سجلت المنزلة العظمى البدائية التى كانت الجوقة تستمتع بها قبل أن يعدو الزمن على سلطانها أما أرسطو فقد اعتمد على الفكرة التى جلبها التطور ومنحها الصدارة فى عصر الإزهار ، وظلت سائدة إلى زمنه . و بهذا يكون كل منهما على حق فيما كتبه من وجه دون آخر .

ومهما يكن من الأمر فإن للجوقة خصائص تميزها عن غيرها ، منها أن الأشخاص الذين تقوم بأدوارهم فى المأساة هم فى العموم من طبقة اجتماعية دنيا إلى جانب الطبقةالأخرى التى يقوم بدورها الممثلون إذا استثنينا بعض المآسى كمأساتى « المحسنات » و « الضارعات » لإسخيلوس مثلا ، فإن الجوقة تقوم فى الأولى بدور الإلاهات ، وفى الثانية بدور الأميرات . ومنها أن أعضاءها فى أغلب الأحايين حذرون محتاطون تحمل عباراتهم معانى الاحترام لمن يخاطبونهم ، ولكن هذا ليس معناه أنهم حكماء أو بعيدو النظر ، كلا فقد كانوا كثيرا ما ينخدعون بأوهام الجماهير فيتسرعون فى أحكامهم ، و يندفعون إلى التحمس أو إلى اليأس ، ومع ذلك فهم ليسوا من الجماهير المفرطة فى الهرج و إنما هم أقل منها تخبطا وهوى ووحشية . ومنها كذلك أن الفئة التى تمثلها الجوقة تتجه إلى الآلهة اتجاها فطريا يفوق اتجاه الأبطال إليهم وتتطلع إلى معونة السماء تطلعا يثبت أنها وسط بين الأبطال والجماهير . على أن هذه الفئة لم تكن معينة بقاعدة خاصة أو مختارة دائما من بيئة محددة ، و إنما كانت بوجه عام حاشية تابعة لأحد الأشخاص الذين يقوم الممثلون بأدوارهم . ولما كان هؤلاء حينا أساسيين ، وحينا آخر ثانويين ، فقد لزم أن تتبعهم حواشيهم صعودا وهبوطا ، وهذا يقتضى أن تسلك الجوقات أيضا نفس السبل التى سلكتها تلك الحواشى . ولهذا كانت تتغير تبعا لظروف المأساة ، فهى مثلا فى « حاملات القرابين » لـ « إسخيلوس » مؤلفة من صواحب « إيلّكْترا » ، وهى فى « أياس » لـ « سوفُكليس » مؤلفة من جنود هذا البطل ومواطنيه ، ولكنها فى « أنتيجونا » لهذا الشاعر الأخير مكونة من شيوخ ، هم من حاشية « كريون » وهو ثانوى

فى المسرحية ، ومن أجل ذلك أسند دوره إلى ممثل من الطبقة الثالثة ، وقصارى القول إن مرجع الانتقال والتنظيم فى الجوقات كان هو الملاءمة التى تحقق الانسجام بين الجوقة والأشخاص الذين ساهموا فى المأساة تحقيقا يكفل جمالها و بلوغها أعظم درجة من التأثير فى النفوس .

٢ — عن طريق الممثلين

لما كانت موضوعات المآسى مستمدة من الأقاصيص الأسطورية ، ولما كان أعظم هذه الأقاصيص نجاحا فى المسرح الهيلينى هو الجانب البطولى ، فقد كان من الطبيعى أن يكون أكثر أشخاص تلك المآسى من الأبطال ، ولكن ينبغى ألا يغيب عن الأذهان أن أولئك الأبطال — وان كانوا هم أنفسهم أبطال العصر الحماسى — ليسوا كما صورهم « هوميروس » ومن نحا نحوه من شعراء الملاحم والدوائر يستمتعون بقوى غير طبيعية أو يقومون بأفعال تفوق الحدود البشرية إذا استثنينا « هيركليس » فإنه هو الذى ظل يبدو فى المآسى بصورته البدائية التى رسمها شعراء العصرين : الينيانى والدريانى ، وانما هؤلاء الأبطال لا يزيدون فى هذه المسرحيات عن أنهم فرسان شجعان ، وأنهم نماذج فى الشهامة والرفعة وكثير من المحامد الخلقية الأخرى ، وان خططهم فى الحياة وأساليبهم فى المعاملات ، وعباراتهم ومظاهرهم الخارجية تفيض كلها بالفخامة والجلال اللذين كان الشعب الهيلينى يتمثلهما فى ملوكه الغابرين . وكذلك لم يكونوا ينشغلون أقل انشغال بسفساف الأمور وصغائر الشؤون ولا يفكرون كما تفكر الجماهير ، أو يتكلمون كما تتكلم .

ولكن هؤلاء الأبطال الممتازين لم يكونوا هم الذين يشغلون وحدهم تلك المآسى ، وإنما كانوا محوطين ومتبوعين بطوائف مختلفة من الأصدقاء والمستشارين والحواشى والجنود والخدم ، وقد عرف الشعراء الفروق العظيمة ، والأبوان الشاسعة بين كل هذه الطوائف معرفة دقيقة ، ورسموا كل طائفة منها فى الصورة الملتئمة مع طبيعتها ، ولم تقف عنايتهم بالفن عند هذا الحد ، بل إنهم لاحظوا ما هو أدق من ذلك ، فلم يُسَوُّوا بين الخادم فى المأساة ونظيره فى المهزلة حيث صوروا لنا الأول حتى فى أشد حالات السذاجة التى تحمله على الثرثرة

بمالا ينبغى التصريح به لا يزيد عن كونه يبتسم ابتسامة خفيفة . ولاشك أن المؤلفين الأدقاء كانوا يقصدون بهذا أن يشيروا إلى أن أولئك الخدم ـ لطول عشرتهم مع سادتهم العظماء ـ قد تأثروا بهم ، وطُبعوا بطابعهم بالقدر الذى تسمح به عقلياتهم وتكويناتهم الفطرية ، فأصبح أكثرهم سذاجة لا يسف فى ضحكه ومزاحه كما تفعل السوقة . ومن أهم هذه الطبقات الثانوية التى برزت فى المآسى المربّون والرسل والمرضعات . فأما المربون فلم يظهروا فى المسرح الهيلينى إلا بعد « إسخيلوس » وهم يمتازون بقوة الجانب الخلقى فى نفوسهم ، وبالحب العميق لتلاميذهم ، وببذل أقصى مافى وسعهم لنصحهم وإرشادهم . ومن الأمثلة الناطقة بذلك مربى « أورِسْتيس » فى مأساة « إيلكترا » لـ « سوفكليس » . وأما الرسل فهم ـ منذ البدء ـ فى المأساة الهيلينية ولا يستطيع الأبطال الأساسيون الاستغناء عنهم ، بل قل : إن المأساة نفسها لا تستطيع أن تحقق وحدتى الزمان والمكان إلا عن طريق أولئك الرسل ، إذ هم الذين يصلون حاضرها بماضيها ، كما يربطون عالم الداخل فيها بعالم الخارج . على أن هؤلاء الرسل لم يكن لهم خصائص معينة تميزهم عن غيرهم ، وإنما تظل شخصياتهم خافتة ، بل منعدمة ، لأن مهمتهم لاتتعدى بسط الرسالة التى أتوا بها وإبانة قيمتها والدفاع عنها إذا اقتضى المجال ، وهذا كله لايتطلب إبراز الشخصية ، لاسيا وأن أولئك الرسل لم يكونوا يحاولون أن يلفتوا الأنظار إلى أنفسهم ، وإنما إلى صاحب الرسالة ذاته . وأما المرضعات فقد وجدت فى المآسى أيضاً منذ البدء ، ولكن أهميتهن لم تعظم حقاً إلا فى عهد « أوريبيديس » . والسر فى هذا هو أن الديمكراتية فى ذلك العهد كانت قد قويت وعظم سلطانها ، وإذ كانت المرضعات من عامة الشعب ، فقد كان من الطبيعى أن يمنح المؤلفون أدوارها شيئاً من الأهمية ، ليرضوا الجماهير . وقد بدا هذا الميل بجلاء فى دور مرضعة «فِدْرا» فى مأساة « هيپوليت » .

بيد أن هذا الذوق كان ـ ككل أذواق الديمكراتية المسفة ـ شؤماً على المسرح المأساوى الهيلينى ، إذ أن إدخال عنصر المرضعات وما إليه من عناصر الصعلكة التى لم تتهذب منذ الصغر بالعشرة الطويلة كما تهذب التابعون والخدم قد نجم عنه أن انحطت

المأساة عن منزلتها المحتشمة المتحفظة التى لم تكن تكاد تتعدى الابتسامة الوقورة المتثاقلة ، فجعلت تنزل إلى القهقهة التى هى من خصائص الطبقات الدنيا . وبهذا أخذت الهوة التى كانت تفصل بينها و بين المهزلة تضيق شيئاً فشيئاً حتى اقتربت منها رغم تباعدهما القديم .

٣ — أثر المأساة

ليس من الغريب المدهش أن يكون لهذه المنتجات الأدبية الراقية التى هى خلاصة آداب العصور القديمة ، أو بعبارة أدق : هى الصفوة المنتقاة من أحاسنها تلك الأهمية الخلقية المحترمة ، وذلك الأثر الجليل لا فى تربية الشعب الهيلينى وحده ، بل فى تهذيب العالَمين : القديم والحديث كليهما . ولقد ظفرت بهذه المكانة ، لأنها لم تكن محصورة خاصة بأمة معينة ، و إنما كانت عالمية يستطيع كل شعب مهما اختلفت ميوله ، وتباعدت نزعاته أن يجد بين طياتها ما ينقع غلته ، و يحقق بغيته ، و يصور عواطفه ، و يرسم أحاسيسه ، و يتحدث بلغة قلبه ، و يعبر عن خوالج نفسه ، وما ذلك إلا لأنها آداب إنسانية لا هيلينية .

يمتاز هذا الأدب بأنه يأسر الأفئدة بما فيه من العواطف الرقيقة الراقية ، و يشوق العقول بما يحتويه من قديم الأفكار وحديثها، و يفتن الأخيلة بما يشتمل عليه من مناظر الحياة الإنسانية فى أبهى صورها وأعظمها نبلا وجلالا ، و يسحر الأبصار والأسماع بما يلم به من مظاهر وأزياء، وحركات و إشارات ، ولهجات ونغمات ، والذى زاد من قوته ، وضاعف من فخامته ، ومكّن من أثره ، هو صوغه فى أساليبه الفخمة ، وعباراته العالية ، وجمله الضخمة ، و إحاطته بالهيبتين الدينية والاجتماعية ، والاستعداد الرسمى الذى كان يشغل الدولة و يهز أسر الأشراف فيها ، و يقيم مجلس شيوخها و يقعده ، إلى غير ذلك مما يحدث فى النفوس انفعالات عظيمة ، و يدفع العقول إلى النشاط فى التفكير . و إذاً ، فالمسرح هو الذى ربط بين ماضى إغريقا الأسطورى ، وحاضرها الحقيقى ، وهو الذى حول أقاصيصها الخرافية إلى دروس حية ناطقة تغدو أمام النظارة وتروح ، وترضى وتغضب ، وتستحسن وتستهجن ، وتبتسم وتتجهم ، وتحب وتبغض ، وتمنح وتحرم ، وتتوسل وتأمر ، وتستعطف وتهدد ، وتعد وتوعد ، وبالإجمال تسلك كل سبل الحياة الاجتماعية ، والمسرح هو اللوحة الصادقة التى حفظت

للأحفاد كرامة الأجداد ، وحملت الأبناء على محاكاة عظمة الآباء ، ودفعت الأرض إلى النظر نحو السماء ، وهو الذى هيأ للألسنة سبيل التعبير عما يجيش فى النفوس ، ويحتدم فى الصدور ، وتحلق به الأخيلة ، وتضيق به الأذهان . وأخيراً هو المدرسة الخلقية والاجتماعية بأدق معانيها ، لأن أهم المشكلات الإنسانية كالبطولة والحرية ، والحظ والكبرياء ، والعظمة والعزة ، والكرامة والهيبة ، والحب والهوى ، والبغض والطمع والانتقام . كل هذه المعضلات وما يحوطها من ظلمة وتعقد ، وما يكتنفها من لذة وألم ، وسرور وانزعاج ، قد ألقى عليها المسرح الهيلينى جانباً من النور ، أقل ما يقال فى شأنه هو أنه عوّد الجمهور الأثينى على مزاولة التفكير فى هذه النواحى العظمى من الحياة ، ووضعها على بساط البحث بهيئة قوية لم يكن فى وسع الحياة اليومية العادية أن تقدم إليه مثلها .

على أن المأساة الهيلينية — رغم كل هذه المزايا الجليلة — قد هوجمت فى العصر القديم مهاجمات عنيفة من جانب المسرحيين الهزليين والفلاسفة ، نعم إن مهاجمة الأولين كانت شخصية أكثر منها موضوعية ، وبالتالى لم تكن هامة ولا جديرة بالخلود ، وسنعرض لها حين نتحدث عن المهازل فيما بعد . أما الفلاسفة — وعلى الأخص أفلاطون — فإن أهم ما كانوا يأخذونه على المأساة كما أخذوا ذلك على القصائد الحماسية ، هو أنها تصور الأبطال على طبيعتهم البشرية محوطين بأهوائهم ورذائلهم ، وتخبطاتهم وتعاساتهم ، وهذا لا يتفق مع ما يبتغونه من أدب مثالى يهذب النفوس ويسمو بالعقول ، ويربى النشء ويعده للحياة الفلسفية .

ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا النقد بأن ذلك الجانب الذى هوجمت منه المأساة هو عينه الذى جعلها فى رأيه قمينة بالإعجاب من الوجهة الخلقية ذاتها ، إذ لما كان بنو الإنسان قد قضى عليهم فى الحياة بالمعارك والمصاعب ، والشدائد والعقبات ، فكذلك فى هذه الحياة نفسها يجدون الدروس التى هم فى حاجة إليها . وفن كبار الشعراء هو الذى يحبب إليهم ما يرتفع بهم ولو أنه يظهرهم على ما يهينهم .

أما نحن فنرى أن لكل من الفريقين وجهة نظر خاصة ، فأفلاطون كان يرتاع من منظر الرذيلة تبدو على المسرح فى صورتها الدميمة المرعبة ، ويشفق على الأبرياء الأتقياء من الفتيان والفتيات أن يتعودوا النظر إليها فيألفوها ثم لايلبثوا أن يحاولوا البحث عنها . والنقاد المحدثون يرون أن التهذيب عن طريق الروايات والمسارح أنجع وأسرع إثماراً منه عن طريق المؤلفات الفلسفية الجافة . ولو أنعمنا النظر لألفينا أن الذى حمل أفلاطون على هذا التجنى على المآسى هو مبدؤه الفلسفى الذى يرى أن الخير فطرى والشر عارض ، وما دام الأمر كذلك ، فالمآسى هى التى تفتح أعين الشباب للرذيلة ، وتلك جناية عظمى ، ولكن لو أنه كان يعلم أن الطبيعة والوراثة والبيئة بأفرعها المختلفة هى التى تعرض بنى الإنسان لما يزاولونه من فضائل ورذائل ، ولو أنه تنبه إلى أن الجماهير لا تكترث بالتعاليم النظرية المجردة اكتراثها باللوحات المادية المرسومة أمامها ، وأن الذين يستفيدون من الدروس الفلسفية الفنية هم صفوة الأمم وعلية الشعوب ، وبالتالى هم الأقلية الضئيلة العدد ، لما حمل على المأساة هذه الحملة القاسية . على أننا — ونحن نبدى هذا الرأى غير متقيدين بالأدب الهيليفى وحده — لا نسند شرف التربية والتهذيب إلا إلى القصص التى يلح مؤلفوها إما على إبراز الرذيلة فى أشد المناظر دمامة وإزعاجاً للنفوس ، وإما على إبداء الفضيلة فى أرشق الصور وأروع المظاهر .

الفصل الثانى

إسخيلوس « Eschylos »

(ا) شخصيته

١ ـ حياته

ولد « إسخيلوس[١] » بن « أوفريون » فى « إيلوسيس » بالقرب من أثينا فى سنة ٥٢٥ من إحدى شهيرات الأسر الأتيكية النبيلة المنحدرة من الهويتريد[٢] ، فملأت الوراثة قلبه بالسمو والرفعة والأرستكراتية العقلية والخلقية من ناحية ، وطبعت أسرار إيلوسيس الدينية عقله منذ نعومة أظفاره بطابع الميل إلى الحقيقة الإلاهية الجدية ، وعودته بيئته التقية على عزو كل ما يحوطه من تصرفات الأناسى إلى الآلهة من ناحية أخرى ، ولكن المؤرخين الأدقاء لا يعرفون عن طفولته ومبدأ شبابه شيئاً يعتمد عليه ، لأن أكثر ما يعرض لهذه الحقبة الأولى من حياته هو خرافات وأقاصيص كأن يروى مثلاً أنه بينما كان ، وهو فى طليعة شبابه ، نائماً فى كرم والده إذ رأى « ديونيسوس » فى المنام يوحى إليه أنه شاعر فيصير شاعراً .

بيد أن الذى لا ريب فيه هو أن المسابقات المأساوية قد استهوت عقله ، وتملكت قلبه منذ ربيع حياته ، فكلف بها وصمم على أن يبذل كل ما وسعه من جهد ليساهم فيها

---

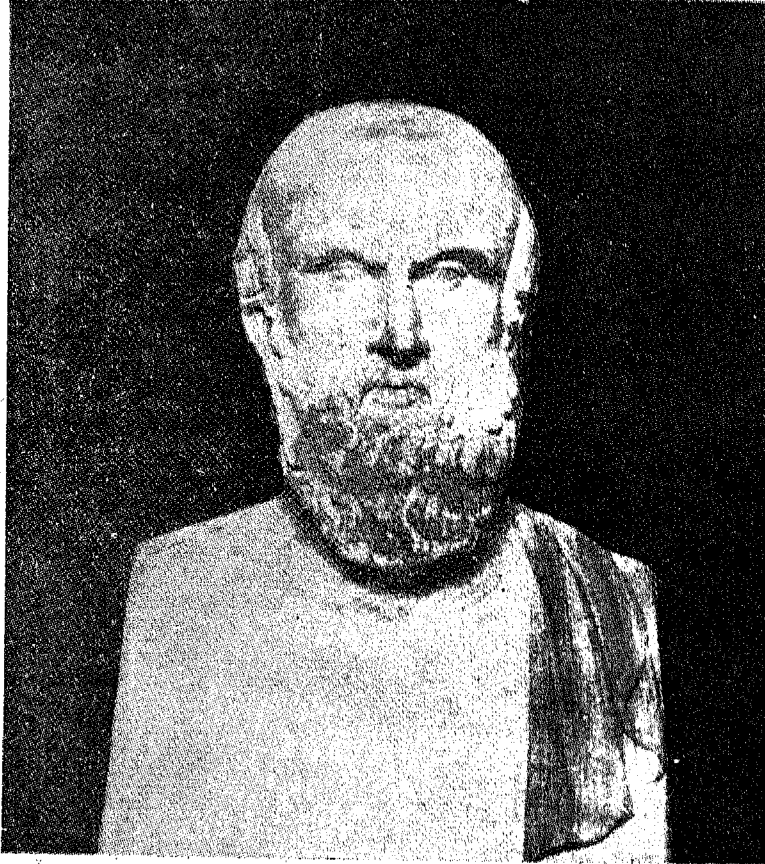
(١) من المصادر المعتمدة فى تاريخ إسخيلوس رسالة عن حياته لا يعرف مؤلفها ، ومذكرات بقلم « سويداس » ، وبيانات وجدت منقوشة على قطعة من الرخام عثر عليها فى جزيرة « باروس » وبضع شهادات قديمة أخرى جمعها العالم الألمانى « شويل » .

(٢) الهويتريد هم بقايا البليسان الذين طردهم الدريان من بلادهم أثناء غزوهم إياها فالتجئوا إلى أتيكا وأقاموا بها .

كما يفعل المسرحيون المسنون ، وقد حدث هذا بالفعل ، إذ لم يلبث أن انخرط فى سلك الشعراء ، وظل يجهد قريحته الوقادة ، ويحلق بخياله الخصب فى جو الأساطير الصافى حتى أصبح — وهو لم يعدُ الخامسة والعشرين بعد — يخاصم كبار الشعراء كـ « كريلوكوس » و « براتيناس » و « فرينيكوس » ويساجلهم وظل كذلك عشرة أعوام ، ولكن عند ما اندلع لهيب الحرب الميدية بادر إلى المساهمة فيها بحماسة فائقة ، ووطنية صادقة ، واستبدل القلم بالسيف ، والقرطاس بالترس ، فأخذ بنصيب وافر من معركتى : « ماراثون » و « سالامينا » . وبعد أن انهزم الفرس وطردوا من إغريقا وابتعد الخطر عن بلاده عاد إلى عالم الشعر،وكانت الشيخوخة قد نالت من خصومه فانسحبوا إلى العزلة،وكان سوفُكْليس لا يزال ناشئاً فخلاله الجو ، وتمت له السيادة على المسرح ، فأخذ يصول فيه ويجول ، وطفق يطلب ما يشاء من القضاة فلا يردونه طلباً ، ولا يؤخرون سؤلاً ، ولكن هذه الامتيازات لم تحمله على الغرور والاتكال على الشهرة ، فتقعد به عن متابعة الإنشاء وموالاة التأليف ، وإنما على العكس من ذلك شجعته على النشاط ، ودفعته إلى السمو بالمآسى وإحاطتها بأفخم أنواع العظمة والأبهة ، فتجاوزت شهرته أثينا إلى المدن الأخرى ، وسمع بصيته « هييرون » أمير سيراكوزا ، فدعاه إلى بلاده ، وقربه منه ، وأكرمه أيما إكرام . ومنذ ذلك الحين أصبحت صِقِلّيا بالنسبة إليه وطناً ثانياً ، ولكن هذا لم يمنعه من أن يعود إلى أثينا التى كانت هى المجال الأوحد لظهور المواهب وبروز العبقريات .

ظل يستمتع بالتفوق حتى أخذ كوكب سوفُكْليس يتألق ويقذف بأشعته فيبهر الأبصار ، فانتصر فى سنة ٤٦٧ على شاعرنا الشيخ ، ولكن ذلك لم يقذف اليأس إلى قلبه ، ولم يحطم إرادته ، فأخذ يغالب السن ويناهض الزمن حتى ظفر للمرة الأخيرة فى«الأورستيسية» فى سنة ٤٥٨ . وعلى أثر ذلك انسحب إلى صقليا . وقد أجمع القدماء على أن سبب انسحابه شىء أليم حز فى نفسه وألجأه إلى هجر مدينته العزيزة التى رأى فيها من قبل مجدَهُ يصل إلى سؤدده ، ولكنهم اختلفوا فى بيان هذا السبب ، فزعم فريق أنه لم يحتمل منظر الحفاوة التى كانت الجماهير تحيط بها خصمه الشاب « سوفُكْليس » . وادعى فريق ثان أنه هاجر

على أثر اتهامه بإفشاء سر الآلهة فى « إيلوسيس ». وأكد «سويداس» أنه بينما كانت إحدى مآسيه تمثل انهارت مدرجات دار التمثيل ، فاعتبر هذه الحادثة إنذاراً من الآلهة ، أو أمراً بالانسحاب من عالم المسرح فانسحب . ومهما يكن من شىء فإنه ظل فى صقليا حتى توفى فى جيلا فى سنة ٤٥٦ وقد أعقب ولدين يدعى أحدهما « أوفُرْيون » والآخر « بيون » فكانا



[ألصورة رقم ١٤ مأخوذة عن تمثال نصفى أثرى يوجد بمتحف كابيتول بروما ، وهى تمثل إسخيلوس أول أعيان شعراء المآسى فى أثينا . ويمتاز المظهر العام لوجهه بالجدية التى تكاد تصل إلى حد القسوة كما يبدو جلياً أن إدامة التفكير قد أحدثت تقطباً فى حاجبيه وتجعداً فى أسفل جبهته ، ولكن السيادة فى هذه التقاسيم للقوة والصلابة] .

هما أيضاً من شعراء المآسى ، وسنلمع إليهما بعد انتهائنا من دراسة الطبقة الأولى .

٢ — أخلاقه

قد يكون من سبق الحكم على التجربة أو من تقديم النتائج على المقدمات أن نتعرض لشرح أخلاق شخصية كشخصية إسخيلوس قبل أن نتناول منتجاته بالبحث والتحليل ، ونستنبط منها طباعه وأفعاله ، ولكننا سنكتفي هنا بترجمة ما كتبه الأستاذ كروازيه في هذا الصدد ، لنقدم إلى القارئ عن هذا الشاعر صورة تقريبية كافية . وإليك هذه الصورة :

« نحن نتمثله عزيزاً جافاً متمسكاً — في شيء من القسوة المترفعة — بمبادئه المتنوعة الطبائع ، مشغولاً بفنه إلى حد أنه لايعنى بشؤون الحياة العادية إلا عناية ضئيلة ، أرستكراتياً بالتقاليد . وأكثر من ذلك بالفطرة والمزاج ، ولكن وطنيته مع هذا تمنعه من أن يحصر نفسه في حدود احتقار الغير ومقته . نتمثله رجلاً مثالياً ، وروحاً عالية ذات سلطان أمري ومنعزلاً حتى في وسط الجماهير ، أي أن الطبيعة قد صنعته ، ليكون موضع الإعجاب لامطمح الحب ..... إنه بصفاته هذه كان هو اللوحة التي فرضتها الأقدار لتصوير الجيل الذي كان إذ ذاك ينشئ مجد أثينا[١] » .

لا ريب أن هذا العصر كان كله مجداً وجلالاً ، وسمواً وجمالاً ، وقد نشأ ذلك من أن الزعماء السياسيين والعلماء المشرعين ، والقادة الخلقيين ، والأدباء المؤلفين قد تكاتفوا جميعاً على إجلال المبادئ العليا وحفظها من عبث الصعلكة الفوضوية ، فساروا بالأمة الأثينية نحو أسمى الغايات ، وقطعوا في هذا السير شوطاً بعيداً ، فنجم عن ذلك أن سمت الجماهير واقتربت من صفوف العلية ، بل أخذت تدرك تصرفاتها ، وتنظر فيها نظراً يشف عن اليقظة والانتباه ، فحمل ذلك تلك العلية المتصدرة الزعامة على موالاة الإجادة حتى أصبحنا لا ندري بالضبط أكان أمثال إسخيلوس هم الذين خلقوا عصورهم ، أم أن عصورهم هي التي خلقتهم ، ولهذا لا يسعنا إلا أن نكون معتدلين ، فنقرر أن الجانبين كانا يتبادلان التأثر والتأثير ، وبالتالي يتبادلان الخلق والإيجاد .

---

(١) Croiset, His. Litt. Grecque, T. III, P. 179.

(ب) منتجــاته

١ — تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

اختلف الكتاب القدماء فى عدد مآسى « إسخيلوس » فروت الرسالة التى لا يعرف مؤلفها أنها سبعون مأساة ، وخمس فواجع ساتيروسية ، وصرح « سويداس » بأنها تسعون مأساة ، ولم يقر النقاد المحدثون من هذا العدد إلا عناوين ثمانين بين مأساة وفاجعة ، ويرجع الفضل فى تقسيم هذه المنتجات وتنظيمها حسب موضوعاتها إلى العالمين الألمانيين «ولكير» و « هِرمان » على الأخص ، فهما اللذان قاما بهذه المهمة بهيئة تحمد لهما .

عكف « إسخيلوس » على أهم الأقاصيص البطلية فى الأساطير الهيلينية وجعل يغترف من معينها الفياض حتى لم يكد يترك فيها منهلاً عذباً إلا انتهله ، ولا زهرة يانعة إلا امتص رحيقها ، وتنسم شذاها . ويبـدو أن الأقاصيص التروادية قد كونت الجزء الأساسى من مآسيه، إذ قد استخلص منها حوالى خمس عشرة مأساة ، من بينها «إيفيچنيا» و «تيليغوس» و « پالاميدوس » و « المِرْميدون » و « مِمْنون » و « وزن الروح » و « فيلُكتيتيس » و « پينولوپيا » و « أجا ممنون » و « حاملات القرابين » و«المحسنات » ولم يبق من هذه المجموعة إلا الثلاث الأخيرة .

واقتبس من أقاصيص «ديونيسوس» نحو عشر مآسٍ ، منها «سيميليه» و «پَنْثيوس » و « الباكوسيات » و « الشبان » و « ليكرغوس » و « مرضعات ديونيسوس » ولم يبق شىء من هذه المجموعة .

وكذلك استخلص من أقاصيص ثيبا وأرغوس عدة مآسٍ أخرى ، منها « لايُوس » و « أوديپوس » وأبو الهول الهيلينى و « مهاجمو ثيبا السبعة » و « الضارعات » . وهاتان الأخيرتان قد بقيتا .

واستخرج من الثيوغونيا ثلاث مآس ، وهى « پروميثيوس موثقا » و « پروميثيوس طليقا » و « پروميثيوس حامل النار » وفاجعة ساتيروسية ، وهى « پروميثيوس » ولم يبق لنا من هذه المجموعة إلا المأساة الأولى وشذرات من الثانية .

ومن أقصوصة « حَمَلة الأرغونوتيه » بضع مآس مثل « أثاماس » و « هپسيپيلوس » و « أرغو » ولم يبق منها شىء .

وهناك مأساة واحدة قد اختلفت عن هذه المجموعات كلها بأنها قد استمدت موضوعها من التاريخ الصحيح المعاصر للمؤلف ، وهو تاريخ الحرب الميدية التى تلظى بنارها ، وبالتالى كان من ألصق الناس بها ، وهى مأساة « الفرس » وقد بقيت .

٢ ـ تلخيص ما بقى من المآسى

لم يبق من هذا العدد الضخم الذى كتبه « اسخيلوس » من المآسى إلا سبع ، وهى : (١) « الضارعات » . (٢) «الفرس» . (٣) «مهاجمو ثيبا السبعة» . (٤) «پروميثيوس موثقا » . (٥) « أجاممنون » . (٦) « حاملات القرابين » . (٧) « المحسنات » . وهـذه المآسى التى أبقتها يد الزمن ـ وإن كانت تعد شيئا ضئيلا إلى جانب ما كتبه هذا الشاعر الموهوب ـ كافية لإعطائنا فـكرة عن مقدرته ونبوغه فى الناحية المسرحية . وسنلخص لك هنا فى إيجاز خاطف هذه المآسى ، وسنعلق على كل واحدة منها بما يبدو لنا من ملاحظات أو نثبت ما عن للنقاد فيها من فـكر وآراء ، وسنسلك هـذا النهج عينه بإزاء خلفيه : « سوفـكليس » و « أوريپيديس » . و إليك هذه الموجزات :

ا ـ الضارعات « Les Suppliantes »

لا يعرف المؤرخون متى مثلت هذه المأساة بالضبط ، و إنما يرجحون أنها أولى المآسى الباقية من منتجات « إسخيلوس » كما أنها أبسطها وأبعدها عن التعقيد ، لأنها تكاد تكون

مجموعة أغان فى التوسل والاستعطاف والثناء على الكرم والمروءة ، وتستمد عنوانها من الضراعة ، وهى دور الجوقة المؤلفة من الأخوات الخمسين ، وهن بنات « داناؤوس » شقيق « إيجپتوس » ملك مصر .

وتتلخص هذه المأساة فى أن هؤلاء الفتيات الخمسين يَفِرُنَّ مع والدهن من لُبْيا إلى «أرغوس» لكى لا يتزوجن أبناء عمهن الخمسين ، فيستقبلهن «پيلاسْفوس» ملك «أرغوس» بشاشة ورحوبة صدر ثم يعرض أمر حمايتهن على مدينته فتقرها ، ولكن رسول ملك مصر لا يلبث أن يجئ إلى « أرغوس » فيهدد ملكها بالحرب باسم الشبان الخمسين ، فيجيبه فى شجاعة قائلا : إن كل من يلجأ إليه لا بد أن يستقبل استقبالا مشرفا . وهنا يسهب المؤلف فى إعلاء شأن المروءة والشهامة وقرى الضيف ، فينصرف الرسول منذرا متوعدا .

وأنت ترى أنه لا شيء أبسط من موضوع هذه المأساة ، إذ هو لا يعدو ضراعة مستفيضة من جانب الفتيات اللاجئات ، وارتباكا وترددا من جانب ملك أرغوس ثم انتهاء تردد هذا الملك باستشارة شعبه فيما يسلك ، وموافقة هذا الشعب على حماية المستجيرات ، ونزول الملك عند إرادته . وأخيرا عنف رسول ملك مصر فى طلبه ووعيده وانصرافه ساخطا

ومن أهم ما يلفت النظر فى هذه المأساة هو أن العنصر الغنائى فيها لا يزال سائدا ، وقد اقتضى هذا أن تقوم الجوقة بأهم أدوارها ، وهذا هو الطابع الذى كان يطبع المآسى البدائية أما الأشخاص الثلاثة الآخرون ، فقد كان ممثلان اثنان فقط هما اللذان يقومان بأدوارهم . فممثل الطبقة الأولى يقوم بدورى داناؤوس والرسول المصرى ، وممثل الطبقة الثانية يقوم بدور ملك أرغوس .

ويرى النقاد أن موضوع هذه المأساة ـ لخلوه من الحوادث الهامة والمشاكل المعقدة ـ لا يصلح من وجهة النظر الحديثة لأن يكون موضع إعجاب النظارة وعنايتهم ، ولكن المؤلف قد استطاع أن يمنح أشخاصها من العواطف الحادة والأحاسيس الملتهبة ، ويفيض عليهم من صور الأمل والقلق واليأس ما جعلها خليقة بالتقدير . ويظن هؤلاء النقاد أن هذه المأساة

لابد أنها كانت أولى ثلاثيــة من ثلاثيات « إسخيلوس » فقدت اثنتان منها ، ولعلهما « المصريون » و « الداناؤوسيات » ولـكن الشذرات الباقية من هاتين الأخيرتين لا تسمح لأحد بالحـكم القاطع فى هذا الشأن .

ب ـ الفرس « Les Perses »

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٧٢ بعد انتصار الهيلين على الفرس فى موقعة « سالامينا » بثمانية أعوام ، ذلك الانتصار الذى ساهم فيه شاعرنا نفسه بسيفه وسهامه ، فعز عليه ألا يسجله



[الصورة رقم ١٥ من صنع الفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة عن رسم على وعاء هيلينى يوجد ضمن مجموعة هاملتون الانجليزية ، وهى تمثـل أحد الفرسان الفارسيين الذين هزمهم الهيلين فى إحدى حروبهم الشعواء]

بقلمه ، فـكانت هذه المسرحية سجلا دقيقا لأحاسيس الفرس بعد أن سحقهم الهيلين .

وتتلخص هذه المأساة فى أننـا نشاهد الجوقة المؤلفة من عظماء شيوخ الأمبراطورية جالسة إلى قبر الملك « دارا » فى مدينة « سوز » تشرح قلقها على الجيش الذى ليس لديها

أنباء عنه ، وإنها لـكذلك إذ تظهر الملـكة الوالدة « أتوسّا » على مركبة فخمة وفى زينـة ساطعة لتستشير الجوقة فى حلم مزعج قد رأته فيتوقع الجميع حدوث مصيبة . و بينما هم على هذه الحالة إذ يجىء رسول فيقص عليهم موقعة « سالامينا » فى رواية طويلة و ينبئهم بالهزيمة المنكرة التى حلت بالجيش الفارسى ، فتتحقق الـكارثة التى توقعوها ، وتولول الملـكة والجوقة ثم تعود الملـكة سائرة على قدميها و بدون موكب ، وتقدم الضحايا على قبر زوجها ، و إذ ذاك تدعو الجوقة شبح الملك القديم فيظهر و يتنبأ بانهزام آخر للفرس و ينصح لرعاياه باستعمال الحـكمة والتواضع ، وهنا يلمح القارئ أن « إسخيلوس » التقى يريد أن يعلن فى جلاء أن هزيمة الفرس هى تحقيق نبوءة نطق بها الوحى ، وأنها عقاب من الآلهة لبنى الإنسان على كبريائهم المفرط وهذه الفكرة — فيما يرى النقاد — هى التى تسود تطورات المأساة كلها كما يتبين له فى وضوح أن الشاعر الهيلينى يريد بهذا التصوير وخز الفرس والتعريض بأن ما أصابهم من هزيمة ناشىء من طغيانهم وعدم حكمتهم .



[ألصورة رقم ١٦ من صنع الفنان الفرنسى نوتور أخذا عن رسم على وعاء هيلينى يوجد فى متحف نابولى ، وهى تمثل الملك دارا ملك الفرس جالساً على عرشه مرتدياً الملابس الشرقية الفاخرة بمناسبة ظهور شبحه بعد وفاته] .

يختفى الشبح بعد ذلك وتبقى الجوقة فتأخذ فى الموازنة بين العظمة الغابرة والانحدار الحاضر . وفى أثناء ذلك يصل « إكسرسيس » الملك المنهزم فينضم إلى الجوقة و يولول معها

ثم يخرج متجهاً إلى القصر ، وهنا تنتهى المأساة فى وسط صيحات الألم وصرخات الأسى والبؤس كأنما الجميع يشهدون جنازة الأمبراطورية الفارسية تشيع إلى مقرها الأخير .

هذا ، ويلاحظ النقاد أن « إسخيلوس » قصد فى هذه المسرحية التباهى بانتصار بلاده ، ولكنه سلك إلى هذه الغاية سبيلا ماهرة ، فرسم هزيمة الفرس ، ولم يرسم انتصار الهيلين ، إذ أنه لو فعل لأبدى بذلك عُجْباً وكبرياء صريحين لايليقان به . أما هذا النهج السلبى الذى سلكه فهو يحقق هذه الغاية دون أن يؤخذ عليه فيه شىء . وفوق ذلك فقد سجل فيها مبدأ عاما ، وهو أن الانهزام نتيجة محتومة للطغيان والتهور ، وأن النصر حليف التواضع والحكمة .

ومما يلفت النظر أيضاً فى هذه المأساة أن المؤلف استطاع المرة الأولى أن ينتقل بالمسرح الهيلينى من مدينة أثينا إلى مدينة سوز فى شىء من المهارة والدقة ، واستطاع أن يصور الفخامة والأبهة الفارسيتين فى صورة تفتن النظارة وتحقق نجاح هذه المأساة التى لا تزال إلى اليوم تعتبر إحدى المسرحيات المثالية فى الوطنية .

ويرى الأستاذ كروازيه أن هذه المأساة من حيث الإنشاء توازى فى بساطتها مأساة « الضارعات » فهى مثلها ليس فيها إلا ممثلان اثنان يقوم أولهما بدورى « أتوسًا » و « إكسرسيس » ويقوم الثانى بدورى شبح « دارا » والرسول ، ولكن الأثر المأساوى فيها — رغم هذه البساطة — لايقل عن الأثر الغنائى . فإلى جانب أغنيات الجوقة المتنوعة فى حسنها وفتنتها تتعدد المناظر المؤثرة فى النفس مثل المحاورة الأولى بين أتوسّا والجوقة ، وقصة الرسول وظهور شبح دارا . وأخيراً ذلك المنظر القاسى الذى يرسم لنا أولئك الشيوخ أعضاء الجوقة يطلبون من إكسرسيس التعس المنهزم أن يؤدى حساباً عن الجنود الذين فقدهم فى هذه الحرب . وقصارى القول : إن الحمية الوطنية قد وصلت عند هذا الشاعر إلى درجة قوية خلدت نصر الهيلين بأحرف بارزة ، وإن الفكرة الدينية التى تشير إلى عقوبة المتغطرسين ، والعاطفة الإنسانية التى تبعث الإشفاق على المنهزمين مهما كانوا خصوماً أو متعدين قد بلغتا من الجمال حداً لا يستهان به .

وأخيراً يرى هذ الناقد أن المجموعة الثلاثية التى كانت مأساة الفرس إحدى مآسيها كانت تتألف على النحو التالى : (١) « فينيوس » . (٢) « الفرس » . (٣) « جلوكوس البوتنى » وأن فاجعتها الساتيروسية هى « پروميثيوس » . ولقد بحث العلماء عن صلة بين موضوعات هذه المجموعة يمكن أن تكون مبرراً لانضوائها تحت علم واحد فلم يجدوا .

(حـ) مهاجمو ثيبا السبعة « Les Sept Contre Thèbes »

ألف « إسخيلوس » هذه المأساة فى سنة ٤٦٧ وهى تتلخص فى أنه بعد أن يكشف « أوديپوس » جريمته غير المرادة وينسحب من المدينة يتنازع ولداه : « إتيُوكْليس » و « پولينيكيس » على العرش ويطرد أولهما أخاه الأكبر من ثيبا ، فيستنصر هذا الأخير بستة من رؤساء مدينة « أرغوس » . وعند ما يتكامل جيشهم يهاجمون ثيبا ويحاصرونها . وعلى أثر ذلك جعل « إتيُوكْليس » يخطب بين سكان المدينة ليحمسهم . وإذ ذاك تبدى شابات المدينة اللواتى تتألف منهن الجوقة رهبتهن من هذه الحرب فيأمرهن «إتيُوكْليس» بالصمت . وإنهم لكذلك إذ يجىء رسول فيرسم الرؤساء الستة المهاجمين فى خطبة مسهبة فيرد عليه « إتيُوكْليس » بوصف مفصل كذلك للرؤساء الثيبيين ثم يخرجان ويتركان الجوقة تئن وتتوجع على ما أصاب نسل « لايوس » من التعاسة ثم يعود الرسول فيعلن أن الثيبيين قد انتصروا على محاصريهم ، ولكن الأخوين المتعاديين قد قتلا معاً ، كل منهما بضربة من شقيقه ، ثم تحضر جثتاهما فتولول الجوقة مع « أنتيجونا » و « إسمينا » شقيقتى الأخوين القتيلين . وحينما يصدر الأمر باسم الشعب بأن الطقوس الجنائزية يجب ألا تؤدى إلا إلى جثة « إتيُوكْليس » وحدها تعلن « أنتيجونا » أنه لن يستطيع أحد أن يمنعها عن تأدية واجبها ، وأنها ستدفن « پولينيكيس » وستدع دفن « إتيكليس » لـ « إسمينا » . وهنا تنتهى هذه المأساة بعد أن يرى فيها القارئ مناظر غاية فى الإبداع والإمتاع ، ولكنها أيضاً غاية فى الإرعاب والإفزاع . ويكفى لوصفها أن ننبئك بأن « أرِسْتوفانيس » — وهو

علم المسرحيات الهزلية فى ذلك العصر ـ قال عنها على لسان « إسخيلوس » حين صوّره يتحدث عن نفسه ما يأتى :

« لقد ألفت مأساة ممتلئة بروح أريس[1] » وهى « مهاجمو ثيبا السبعة » فلا يستطيع أحد أن يشاهدها دون أن يستولى عليه فزع الحرب .

ويلوح من مطالعة هذه المأساة أن حادثاً واحداً هو الذى يشغلها من أولها إلى آخرها ، وهو نزاع الشقيقين على العرش وما يترتب عليه من نتائج ، أهمها قتل كل منهما بيد الآخر ، وهو ذلك المنظر المؤثر الذى يتعمد المؤلف الفنان وضعه فى الثلث الأخير من المأساة . ويلاحظ القارئ أن المؤلف قد بلغ من الدقة فى تصويره شأواً بعيداً إذ يبدى لنا « إتيُكْلِيس » محاصراً فى ثيبا ، ويرسم لنا شجاعته المتجهمة ، ومزاجه المترفع ، ووحشيته ، ورغبته فى مقاتلة شقيقه ، وهياجه فى دفع الأمراء الشبان إلى الفتك به كما يصف لنا فى مهارة الاستعداد العام للدفاع عن المدينة ، وفزع النساء اللواتى يؤلفن الجوقة . وبالإجمال إن غاية الشاعر من هذه المأساة هى وصف اللعنة الوراثية التى سقطت على أسرة « لايوس » وانتهت بهذه الخاتمة تحقيقاً لتنبؤ الوحى القديم . وهنا نتبين فى سهولة أن الفكرة التى تسود هذه المأساة كما سادت مأساة الفرس هى دينية بحتة وإن كانت تختلف هنا عنها هناك ، لأن العقاب كان فى الأولى عادلاً ، أما فى الثانية فهو على ذنب مجهول وغير مقصود .

ويعلق النقاد على هذه المأساة بأنها بسيطة كسالفتيها ، وأن ممثلين اثنين فقط يكفيان للقيام بأدوارها ، فالأول يقوم بدورى « إتيكليس » و « أنتيجونا » والثانى يقوم بدورى الرسول والمنادى العام . وهم يرون أن الأبيات الغنائية التى تشدو بها « إسمينا » على المسرح ، لا بد أن أحد أفراد الجوقة هو الذى كان يقوم بالترنم بها ، ولقد كانت هذه المأساة ضمن أربع مآس مستخلصة من أقصوصة أسرة « أوديبوس » وما أصابها من سخط الآلهة ، وهى على هذا

---

(١) يعبر الهيلين بقولهم : هذا ممتلئ بروح أريس عن الشيء المفعم بالمفزعات لأن أريس هو إله الحرب كما أسلفنا .

الترتيب : (١) « لايوس » . (٢) « أوديپوس » . (٣) « مهاجمو ثيبا السبعة » . (٤) أبو الهول الهيليني ولـكنها كما أسلفنا فقدت ولم يبق منها إلا مأساتنا هذه .

(ى) پُرُومِثْيوس موثقاً « Prométhéos enchainé »

لا يعرف النقاد متى مثلت هذه المأساة ، ومجملها أن المؤلف ينتقل بنا إلى مبدأ الخليقة فى زعم الهيلين حيث نشاهد زوس كبير آلهتهم يخلع والده « كرونوس » من فوق عرش الألوهية ثم يلقى به فى مكان سحيق حتى يصبح لا حول له ولا طول . ويستولى هو على الـكون ثم نرى طائفة من الآلهة الجبارين : تيتانوس تثور بزوس وتتمرد عليه ، وتتخذ لمهاجمته وسائل ناجعة ، ولـكنها لا تكاد تسلـكها حتى يفاجئها هذا الأخير بصاعقة تقضى عليها ولا يبقى منها إلا واحد كان بعيداً عن الثورة مخلصاً لزوس ، وهو «پرومِثْيوس» فلا تصيبه الصاعقة ، ولـكن هذا الإلاه يحب بنى الإنسان ، فحينما يسخط عليهم زوس ويريد إبادتهم يهب للدفاع عنهم ضده . وفى أثناء هذا القتال يسرق منه النار التى كان يحتفظ بها فينزلها إلى الأرض ويقدمها إلى الأناسى ، لينتفعوا بها ، فيـكون هذا منشأ كل الفنون التى تظهر على سطح الـكرة الأرضية . ومن الطبيعى أن تحنق هذه الحادثة عليه زوس ، فيأمر وزيريه : « السلطان » و « القوة » بأن يقوداه إلى « هيفستوس » إلاه الحدادة ، ليغله فى سلسلة ثقيلة ، فينفذ أوامره . وهـكذا يوثق « هيفِسْتوس » « پرومثيوس » ويربطه على صخرة فوق قمة جبل القوقاز .

وهنا يرسم لنا « إسخيلوس » لوحة ناطقة بآلام « پروميثوس » الذى يرغمه وثاقه على ألا يغادر المسرح ولا يكاد يستقر فوق هذه الصخرة حتى تجيئه بنات المحيط وأبوهن ليواسوه فيذكر لهم ما قدمه إلى الإنسان من نعم وآلاء كانت سبب حنق زوس عليـه ، فتأخذ عليه الجوقة المؤلفة من بنات المحيط ووالدهن جرأته على مناضلة زوس ومناصرة بنى الانسان عليه إلى هذا الحد . وعلى أثر ذلك تجىء ضحية أخرى من ضحايا زوس وهى « يو » التى حكم عليها بأن تتيه فى الأرض والتى سينشأ من نسلها البطل العظيم « هيركليس » الذى

سيخلص « پروميثيوس » من وثاقة . فعندما يراها هذا الأخير يحادثها و يتنبأ بقرب خلاصه على يد حفيدها البطل المنتظر . و إذ ذاك يشعر أن قوته قد تجددت ، وشجاعته قد تضاعفت، فيستهين بزوس و يتحداه و يسخر من رسوله « هرميس » الذى كان قد بعثه إليه ليهدده و يتوعده ، فلا يلبث ذلك الإلاه العنيد أن يصعقه فوق صخرته . وهناتنتهى المأساةو يظل هذا المسكين ينتظر بعثه ونجاته على يدى « هيركليس » وهذا الخلاص المنتظر هو موضوع المأساة الأخرى التى عنوانها : « پروميثيوس طليقا » ولـكن هذه المأساة قد فقد أكثرها ولم يبق منها إلا شذرات بسيطة تتلخص فى أن زوس يسلط على « پروميثيوس » الموثق فوق جبل القوقاز نسرا جارحا يمزق جسمه ، و يقضم كبده ، بلا انقطاع ولا توان ، ولا يزال هذا شأنه حتى يظهر « هيركليس » بطل الهيلين العظيم فيقضى على النسر . و يكون « زوس » فى ذلك الحين قد تقدمت به السن وفارقته حدة الشباب وثورته ، ومازجت فؤاده الرحمة ، فيعفو عن « پروميثيوس » و يسمح لهيركليس بمساعدته على استرداد الحياة . وهكذا يكون النصر للحق والعدالة والارتقاء فى شخص « پروميثيوس » كما تـكون الهزيمة على الظـلم والغطرسة فى شخص زوس .

أراد المؤلف فى مأساة « پروميثيوس موثقا » أن يثبت أن الإنسان لم ينل التقدم والفن إلا بمشقة عظيمة ، وان الإلاه الذى كانت الإنسانية مدينة له بعلومها وفنونها قد قاسى فى سبيل نقل هذه المعارف والفنون إليها أشق أنواع الألم ، وأفظع ألوان العذاب وما ذلك إلا لأن سنة الطبيعة تقضى بوجوب دفع ثمن التقدم والمدنية ألما وشقاء .

ومن هذا يتضح جد الاتضاح أن « إسخيلوس » يرمى هنا إلى ثلاث فـكر أساسية لها قيمتها . الأولى اجتماعية وهى محـاولة التجديد فى عواطف الآلهة والتلطيف من قسوتهم وحدتهم كما ظهر ذلك فى الفرق بين « زوس » فى عنفه وجبروته ، وزوس فى رحمته وشفقته والثانية اجتماعية كذلك ، وهى إيضاح أنه لابد من تحمل الآلام فى سبيل التقدم والرفعة . والثالثة خلقية ، وهى تتمثل فى تضحية « پروميثيوس » براحته وسعادته فى سبيل تعليم بنى الإنسان و إلهامهم الفن الذى به يرقون و يتقدمون .

أما المنبع الذى اغترف منه المؤلف مأساته هذه فهو « الثيوغونيا » ولكنه قد استخدم موهبته وفنه فى منح شخصية « بروميثيوس » مظهرا من مظاهر العظمة بذلك الدور الخلقى النبيل الذى قام به ، فقدم إلى الجمعية البشرية خدمة تعد فى طليعة الخدمات التى يمكن أن تقدم إليها . ولا شك أن دوره فى المأساة هو الدور الأساسى الذى يشغل مناظرها من البدء إلى النهاية ، وأن الأدوار الثانوية فيها هى أكثر عدداً مما رأيناه فى المآسى السابقة حتى الآن، وهى كأدوار وزراء زوس ، و ، هيفستوس ، و ، وهرميس ، و ، أقيانوس ، (المحيط) و ، يو ، . ويمتاز دور هذه الأخيرة بجمال أغانيه ونغماته . ويعد النقاد أن هذه العناية والأهمية اللتين منح المؤلف هذا الدور الثانوى إياهما تدلان على أنه كان يستخدم ممثل الطبقة الثانية فى هذه المأساة بجرأة لم يسبق لها نظير عنده . وهم كذلك يرون أن هذه المسرحية هى فى الغالب إحدى المسرحيات التى تأثر فيها المؤلف الشيخ بخصمه الشاب « سوفكليس » فى استخدام ثلاثة ممثلين بدل اثنين . ولقد كانت هذه المأساة إحدى مآس ثلاث تؤلف مجموعة منسجمة بقيت أولاها ، وهى مأساتنا هذه ، وشذرات من ثانيتها كما أسلفنا ، وضاعت ثالثتها نهائياً .

والآن إليك نموذجا من هذه المأساة :

تحدث بروميثيوس عن أفضاله على الإنسان

« كان بنو الإنسان فى الماضى ينظرون ، ولكنهم لم يكونوا يرون شيئاً ، وكانوا يسمعون ولكنهم لا يفهمون ، وكانوا أشبه الأشياء بأشباح الأحلام يخلطون فى كل شىء ، ولم يكونوا إذ ذاك يعرفون تشييد المنازل بالآجر ، ولا يفهمون طريقة استخدام الأخشاب ، بل كانوا يتخذون لهم مأوى تحت الأرض تشبه مأوى النمل بعيدة عن الشمس ، ولم يكونوا يميزون بين الشتاء و برده ، والربيع وزهره ، والصيف وفواكهه ، وكانوا يعملون ولكن بدون تفكير ، فأظهرتُ لهم ذلك الفن العويص الذى بوساطته عرفوا مشارق الأرض ومغاربها ، وأدركوا الحساب ، ذلك العلم العجيب ، أنا الذى اخترعته لهم ، وكذلك اتفاق الحروف الذى ساعد ذاكرات الجميع على التذكر الذى هو أبو الملهمات وأداتهن الضرورية،

وأنا الذى للمرة الأولى أخضعت الحيوانات المتوحشة لنير بنى الإنسان . . . . . وليس أحد غيرى الذى اخترع للسياحة فوق صفحة البحر تلك المركبات الجوارى ذوات الأجنحة الكتانية التى تحمل المسافرين . كل هذا فعلته واخترعته أنا التعس لأجل أولئك الفانين ولم أجد لنفسى أية وسيلة تنجينى من العذاب الحالى » .

(هـ) أجاممنون « Agamemnon »

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٥٨ ، وموضوعها هو قتل « أجاممنون » بيد « كليتمنسترا » بحجة الانتقام منه لابنتها : « إيفيچنيا » التى قدمها ضحية للآلهة بهيئة سافلة فى زعمها . وتمر حوادثها فى « أرغوس » أمام قصر « أتريوس » .

تتلخص هذه المأساة فى أن حارساً يصعد فوق سطح القصر لينتظر أقباس اللهب التى ستوقد على بعد ، مؤذنة بانتصار الهيلين على التروادبين ، و بعودتهم إلى قصورهم ثم لا يلبث أن يرى هذه الأقباس فينزل فى الحال لينبئ « كليتمنسترا » . وإذ ذاك تتغنى الجوقة المؤلفة من شيوخ «أرغوس» بمبدأ حرب تروادة ، وتذكر الناس بتلك النبوءة القديمة التى كانت قد أنذرت بأن رئيس الحملة مهدد بانتقام غامض عقب عودته . وأخيراً تعيد هذه الجوقة إلى الأذهان ذكريات موت «إيفيچنيا » و بعد ذلك يجىء الرسول « تالتبيوس » فيعلن اقتراب وصول « أجاممنون » ثم لا يلبث الملك أن يصل ترافقه أسيرته الجميلة « كاسّندريه » بنة «پرياموس» ملك تروادة وشقيقة «هكتور» أشجع أبطال العالم القديم كله بعد «أخيلوس» فتستقبله « كليتمنسترا » ببشاشة مصطنعة ومرح متعمل ، وحب منافق ، وأمانة كاذبة ، ثم تأمر بأن تفرش أمامه بسط حمراء نفيسة يسير عليها حتى يدخل القصر . وكأن اختيار اللون الأحمر كان مقصوداً لها ترمز به إلى الدم الذى سيراق عما قريب .

يجتاز « أجاممنون » هذه البسط و يتغلغل بعد تلك الغيبة الطويلة إلى قصره حيث ينتظره الموت من يد هذه الزوجة الآثمة ، وتبقى « كاسّندريه » على المسرح أمام القصر .

بيد أن « كليتمنسترا » التى تريد قتلها هى الأخرى تعود لتحملها على الدخول فتظل جامدة صامتة ، فتيأس « كليتمنسترا » من دخولها وتدخل وحدها . وعند ذلك تبتدئ « كاسّندريه » تتحدث بنبوءتها معلنة أن « أجاممنون » سيخدع وتلقى عليه شبكة فى حمامه ، ثم يقتل بدون شفقة ولا رحمة ، ثم تتنبأ بالموت الذى ينتظرها هى نفسها . وعلى أثر ذلك تدخل القصر ، و بعد دخولها تسمع صيحات « أجاممنون » ثم تظهر « كليتمنسترا » فى نهاية المسرح واقفة بين جثتى « أجاممنون » و « كاسندريه » . وفى يدها آلة الجريمة ثم تصرح بما فعلت فى أسلوب وقح متبجح تلوح عليه أمارات العجرفة ، فتعلن الجوقة تقززها وسخطها على هذه الملكة ثم يتضاعف هذا التقزز ويتحول إلى ثورة عند وصول « إيجستوس » عشيق « كليتمنسترا » وشريكها فى الجريمة وتكاد تحتدم بين الجوقة و بينه معركة عنيفة لولا تدخل « كليتمنسترا » فى الأمر ، فيفترق المتقاتلون ، ولكن أولئك الشيوخ لا يغادرون المسرح حتى يهمسوا فى آذان الحاضرين بهذه العبارة : «إن أورستيس ابن الملك المقتول سينتقم له» .

هذه هى نهاية المأساة . والآن إليك ترجمة شىء منها :

كاسندريه تتنبأ بموتها

سينتظرنى غداً — بدل الهيكل الذى مات فيه أبى — وضم من أوضام المطابخ ، وعليه سأقتل ، وسيرى هذا الوضم ساخناً من دم الضحية ، ولكن الآلهة لن يدعوا موتى بدون انتقام ، إذ سيجىء من سينتقم لى وهو فى النسل المقدر له أن يقتل والدته وينتقم لوالده بعد نفى وتيه سيجىء ليتوج تعاسة أسرته بالجريمة الأخيرة ، لأن الآلهة أقسموا القسم الأكبر أنه سيتقاضى عن قتل أبيه قتلاً آخر . لماذا أنا أعْوِل وأئن هكذا ؟ . لقد رأيت سقوط مدينة « إليوس » وما حل بها . وهاهم أولئك الذين أخذوها هلكوا بدورهم بإدانة الآلهة . سأواجه الموت فى شجاعة مذعنة لحظى . يا أبواب «هاديس» أنا أحييك ، ولكننى أريد أن أهلك بضربة واحدة ، وأن تتفجر أمواج دمى ، وأن أغمض عينى فى الحال .

تباهي كليتمنسترا بجريمتها

كليتمنسترا ـ ها هو ذا ما حدث ، وأنتم ياشيوخ « أرغوس » اغتبطوا إذا كان يعجبكم أن تغتبطوا ، أما أنا فإني أجاهر بالانتصار .... إن هذا الرجل قد ملأ كأس أسرتنا بألف ألم ، فكان عليه أن يشرب هذه الكأس حتى الثمالة على أثر عودته .

رئيس الجوقة ـ إنني لمعجب بلهجتك ، أية وقاحة ! أأنت زوجته ؟ أتتباهين هكذا ؟

كليتمنسترا ـ أنتم تتحدثون إليّ كأني امرأة بدون عزيمة ، لقد قلت لكم : إن قلبي لا يضطرب ، وأنتم تعرفون ذلك تماما . والآن أثنوا عليّ أو اقدحوا فيّ إذا كنتم تفضلون ذلك فما الذي يهمني ؟ إن هذه الجثة هي جثة « أجاممنون » زوجي الذي قتل بهذه اليد ، وإنني بقتله قمت بفعل عادل ، وهذا هو كل شيء .

(و) حاملات القرابين « Les Choéphores »

تشتمل هذه المأساة ـ وإن كانت أقصر من سابقتها ـ على كثير من المواقف المتباينة ، وفيها يرى القارىء التآمر والاتفاق على الانتقام يستوعبان كثيراً من مناظرها .

تقع حوادثها أمام قصر « أتريوس » حيث يوجد قبر « أجاممنون » وهي تتخلص في أن « أورستيس » بعد أن يشب في مقاطعة « فوكيدا » بعيداً عن والدته ويشعر بقدرته على الأخذ بثأر أبيه يعود إلى « أرغوس » فيمر بقبر هذا الوالد ويضع فوقه خصلة من شعره وفي تلك الساعة تخرج من القصر الجوقة المؤلفة من « إيلكترا » وبضع فتيات كانت « كليتمنسترا » قد أرسلتهن يحملن القرابين إلى قبر « أجاممنون » لتهدئ بذلك روحه على أثر حلم قد أزعجها ، ولكن « إيلكترا » لا تتبع أوامر والدتها ، فلا تسكب القرابين بنية تهدئة روح والدها وإراحة أمها من الأحلام المزعجة ، وإنما تسكبها بنية تمني عودة أخيها وإتمام الانتقام من قاتلي أبيها ، ولا تكاد تصل إلى القبر حتى تلمح خصلة الشعر التي

تشبه شعرها بهيئة تلفت النظر ، ثم تلمح كذلك آثار خطوات ، فتحس فى نفسها بشىء من الثقة والاطمئنان والأمل فى عودة أخيها ، ولا يمضى على هذا الشك وقت طويل حتى يظهر شقيقها « أورستيس » و يعرفها بنفسه ، ثم يدعوان معاشبح أبيهما و يتوسلان إليه أن يسدد خطاهما فى الانتقام له . وقد صاغ المؤلف التوسل فى فقرات تعتبر أبدع ما فى هذه المأساة من عبارات . وعلى أثر ذلك تنبىء « إيلكترا » شقيقها بالحلم الذى أزعج والدتهما ، وهو أنها رأت أنها ولدت تنينا ، وعندما وضعته على ثديها لترضعه ، امتص دمهامع اللبن . ومعنى هذا أن أورستيس هو الذى سيحقق هذا الحلم ، ولا يتيسر له ذلك إلا إذا خدع الخادعين «وهكذا تنبأ ألكسيياس أبولون القدير الموحى الذى لا يكذب أبداً » .

يميل ميزان النهار وتعود « إيلكترا » إلى القصر ، ثم لا يلبث «أورستيس» وصديقه « بيلاذيس » أن يتقدما إلى القصر فى صورتى ضيفين يطلبان إيواءهما فى شىء من الضجيج فتسمع ، « كليتمنسترا » هذا الحوار فتتجه نحو هذين الأجنبيين ، لترى ما بالهما ، فينبئانها بأنهما أتيا ليحملا إلى القصر نبأ موت « أورستيس » فتتقبل هذا النبأ بعدم اكتراث ثم تدخل القصر يرافقها هذان الأجنبيان ثم تمعن فى القسوة فتبعث هذه البشرى إلى عشيقها « إيجيستوس » مع مرضع أورستيس الوفية التى تحبه كثيراً ، وقبل أن تنصرف هذه المرضع يستوقفها الفتيات اللواتى كن يحملن القرابين و يطلبن إليها أن تدعو « إيجستوس » منفردا ولا يكاد يصل حتى تسمع صيحاته خلف الستار . (انظر الصورة رقم ١٧ فى الصفحة التالية)

وهنا تحضر « كليمنسترا » فتلتقى بأورستيس الذى يبحث عنها والسيف فى يده فيجذبها خلف المسرح و يقتلها ثم يفتح الباب فيرى النظارة أورستيس واقفا بين الجثتين يعلن انتصاره على نحو ما فعلت « كليتمنسترا » يوم قتل «أجاممنون» وأسيرته « كاسندريه » بيد أن أورستيس لا يكاد يستمتع بلذة هذا الانتقام و يجلس إلى شقيقته التى فرقت الأيام بينها و بينه كل هذا الزمن الطويل حتى يشعر بالاضطراب ، لأن « الإيرينى[1] » أو الإلاهات المزعجات كن قد بدأن يظهرن له دون أن تراهن الجوقة أو أحد من النظارة ، فلا يلبث أن يختلط عقله و يفر .

(١) الإيرينى هن الإلاهات المزعجات الثلاث اللواتى يتعقبن الجانى بالإرعاب والإفزاع ، وتدعى أولاهن « تيسيفونيه » وثانيتهن « ألكتو » وثالثتهن « ميجيريه » .



[الصورة رقم ١٧ من صنع الفنان الفرنسى نوتور أخذا عن رسم على وعاء هيلينى يوجد فى متحف برلين ، وهى تمثل أورستيس أثناء قتله إيجستوس ، وترى الأميرة إلكترا شقيقة أورستيس واقفة خلفه ، وبيدها بلطة كما ترى والدتهما كليتمنسترا واقفة خلف عشيقها إيجستوس مولولة ، ومن هذا نتبين أن الفنان الذى رسم هذا المنظر لم يتقيد فى رسمه بالوقائع التى روتها الأساطير فى تفاصيل هذه الحادثة].

بهذه النهاية الأسيفة تنتهى تلك المأساة التى كانت كل الدلائل الأخيرة تؤذن بأن آخر منظر سنشاهده على مسرحها هو منظر مصرع هـذه الملكة المدنسة وعاشقها الأثيم ، أو بالأحرى منظر مصرع الخيانة والإثم بسيف الوفاء والطهر ، ولكن آلهة الهيلين قد عودونا التناقض فى أفعالهم ، وأفهمونا أن انتقامهم قد ينزل حتى بمن ينفذ أوامرهم الخفية أو الظاهرة وسنرى فى المآسى الآتية كثيراً من نظائر هـذه الحادثة بيد أن الجوقة لا تلبث أن تنطق بالكلمة الأخيرة التى تعلن فيها موضوع المأساة الثالثة التى يهدأ فيها سخط القدر على قاتل والدته .

والآن إليك ترجمة نموذج من مواقفها :

دعاء إيلكترا وأورستيس على قبر أبيهما :

أورستيس — أيها الوالد الذى مات بطريقة غير جديرة بملك . أنا أدعوك فامنحنى السيادة على منزلك .

إيلكترا — وأنا أيضاً ياوالدى مثله محتاجة إليك لأنجو من هذه التعاسة العظيمة ولأثقل بها كاهل « إيچستوس » . . .

أورستيس — أيتها الأرض انفتحى ليشرف والدى على المعركة .

إيلكترا — وأنت يا « پِرْسِيفونياَ » امنحينا أيضاً الانتصار الساطع .

أورستيس — تذكر الحمام الذى قتلت فيه أيها الوالد .

إيلكترا — تذكر الشبكة ، تلك الحيلة الجديدة التى كنت أنت أول ضحاياها .

أورستيس — وحينما أُخِذْتَ بأغلال ليست من نحاس أيها الوالد .

إيلكترا — فى فخ مخجل ، فى شبكة .

أورستيس — والآن ، هل ستستيقظ على ذكريات هذه الإهانات أيها الوالد ؟

إيلكترا — والآن ، هل سترفع رأسك العزيز ؟

أورستيس — ابعث العدالة لتقاتل فى صف ولديك ، أو بالأحرى : امنحهما أنت الأخذ بثأرك إذا كنت توافق على أنك ـ وقد غلبت فى الماضى ـ يجب أن تغلب بدورك .

إيلكترا — استمع أيضاً إلى هذه الصيحة الأخيرة أيها الوالد ، وانظر إلى هذين الطفلين المسكينين الجالسين على القبر ، وهما : ابنك وابنتك ، وخذ بنصيب من الشفقة عليهما . . .

بين أورستيس ووالدته :

أورستيس — أأنت ؟ حسن جداً ، إننى أبحث عنك . أما هو فقد انتهى ! .

كليتمنسترا — واحر قلباه ! لقد مت يا إيجستوس العزيز العظيم .

أورستيس — أتحبين هذا الرجل ؟ حسن ، ستنامين فى نفس القبر الذى سينام فيه . إنك لن تهجريه حتى ميتا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كليتمنسترا — كف يابنى . احترم أيها الطفل هذا الثدى الذى طالما امتصت منه شفتاك عند النوم اللبن المغذى .

أورستيس — پيلاذيس . ما العمل . هل ينبغى أن أتردد فى قتل والدتى ؟ .

پيلاذيس — إذاً ، فماذا تصير تنبؤات « لُكسياس » الصريحة وأوحاؤه التى أنزلها عليك فى « پيثو » والتى هى الأوامر الثابتة المقسم عليها من الآلهة . اتخذ كل بنى الإنسان أعداء ، فإن ذلك خير من معاداة الآلهة .

أورستيس — هذا حسن ، أنت محق ، ونصائحك عادلة (ثم إلى كليتمنسترا) اتبعينى ، أريد أن أذبحك إلى جانبه ، فحينما كان حياً فضلته على والدى . و إذاً ، فنامى فى القبر معه مادام هذا هو الزوج الذى تحبينه ، وما دمت تبغضين من كان يجب أن تحبيه .

كليتمنسترا — أتريد إذاً ، يابنى أن تقتل والدتك ؟ .

أورستيس — لست أنا الذى سأقتلك ، و إنما هى جريمتك .

كليتمنسترا — احترس وارهب هذه الكلاب الهائجة (الإيرينى) اللواتى تنتقم للأم .

أورستيس — وأولئك الذين ينتقمون للأب ، كيف أفر منهم إذا لم أعاقبك ؟ . . .

كليتمنسترا — واحر قلباه ! هذا هو التنين الذى ولدته وغذيته .

أورستيس — نعم إنه كان نبوءة ، ذلك الإزعاج الذى ألهمك إياه حلمك .

(ز) المحسنات « Les Euménides »

يتخذ المؤلف عنوان هذه المأساة من اسم الإلاهات المزعجات اللواتى تمثل الجوقة دورهن ، واللواتى يظل سخطهن و إرعابهن يهدآن شيئاً فشيئاً حتى يزولا ، فيتحولن إلى إلاهات محسنات .

يقع المنظر الأول منها فى ذِلفيه أمام معبد « أپولون » ومجملها أن « پيثيا » «Pythia» نبية أپولون فى ذلفيه تدخل المعبد ثم لا تلبث أن تخرج منزعجة ، إذ ترى شاباً راقداً يتوسل ، وإلى جانبه الإلاهات المزعجات جالسات على الكراسى مستغرقات فى النوم ثم يفتح باب المعبد و يظهر منه « أپولون » . وهنا يعلن أن هذا الشاب المريض هو « أورستيس » وأن « أپولون » هو الذى أنام الإلاهات المزعجات ، وأنه يعده بمساعدته ، ولكنه يجب عليه أن يتجه إلى أثينا التى سيجد فيها قضاة يبرئونه ، و بالتالى سيفوز فيها بنهاية آلامه ، بيد أن شبح « كليتمنسترا » يوقظ الإلاهات المزعجات من نومهن و يثيرهن بـ « أورستيس » فيهجن ضده ، ولكنهن لا يجدنه أمامهن ، ثم يطردهن « أپولون » بغضب و بتقزز ، ثم يذكرهن بوعوده القديمة التى صرح فيها بأنه سينقذ « أورستيس » .

وهنا ينتقل المنظر من ذلفيه إلى أثينا فجأة و بدون فرصة .

وعلى أثر وصول أورستيس إلى أثينا يتجه مباشرة إلى معبد « پالاس اثينيه » فيقبل تمثالها . وعند ذلك تتعقبه الإلاهات المزعجات باحثة عنه ، لاعنة إياه ، ولكن أثينيه تجيب توسلاته فتظهر وتسأل الخصمين . و بعد أن تسمع حجتيهما لا تود أن تنطق بالكلمة الحاسمة فى هذه القضية لأنها مشكلة معضلة فتقترح تأليف محكمة من أثنى عشر عينا من أعيان أثينا الممتازين ، ليقضوا قضاءهم فى هذه المسألة ، فتحتج الإلاهات المزعجات على هـذا الحل ، ولكنهن لا يلبثن أن يذعن لرأيها فيقفن أمام هذه المحكمة يعلن التهمة الموجهة إلى « أورستيس » ثم يظهر « أپولون » نفسه أمام المحكمة ويتولى الدفاع عنه قائلا . إن وحيه المتلقى عن « زوس » هو الذى دفع « أورستيس » إلى فعـل ما فعل . و بعد الانتهاء من الدفاع تؤخذ الأصوات فيستوى الجانبان فيفوز المتهم حسب قانون أثينا الذى كان ينص على أنه إذا استوت جهتا التصويت روعيت مصلحة المتهم ، فيحكم ببراءته ، ثم يرتحل إلى أرغوس مغتبطا سعيداً بعد أن يعلن أنه لن ينسى هو ولا أخلافه من بعده هذه اليد الطولى .

(انظر الصورة رقم ١٨ فى الصفحة التالية)



[الصورة رقم ١٨ هى صورة شمسية لوعاء هيليني ، وهى تمثل أورستيس جالسا بعد أن لجأ إلى معبد أثينيه مستغيثا راجيا إنقاذه من بين براثن المزعجات الثلاث ، ويرى خلفه أپولون واقفا يدير طقوس الإغاثة والإبراء من المس الذى أصابه بسبب قتله والدته]

ومنذ تلك الساعة تأمر « أثينيه » ببقاء هذه المحكمة وباجتماعها فوق تل أريس للحكم فى كل قضية قتل حكما غير قابل للاستئناف تحت اسم محكمة « الأريوپاج » .

بيد أن الأمر لا ينتهى عند هذا الحد ، إذ لا تكاد براءة أورستيس تعلن حتى تهيج الإلاهات المزعجات ويتمردن على القضاة ويهددن المدينة كلها ، ولكن أثينيه تتدخل فى الأمر بحكمتها وتهدئهن لقاء توطيد عبادة لهن فى أثينا فيقبلن ويعدن هذه المدينة بكل رخاء وسعادة مكافأة لسكانها على كرم أخلاقهم ونبل فعالهم . ومنذ ذلك الحين يتحولن من « الإيرينى » الإلاهات المزعجات إلى « الأومينيديه » الإلاهات المحسنات . وعلى أثر هذا يتألف موكب فخم من سكان أثينا ليرافقهن إلى الغار الذى أصبح مخصصا لهن منذ الآن فى سفح تل « أريس » وبهذه النهاية السعيدة ينتهى ذلك المثلث الدموى المرعب من مآسى « إسخيلوس » .

تؤاف هذه المآسى الثلاث مجموعة الأورستيسية Orestia التى مثلت كلها فى سنة ٤٥٨ مع فاجعة « بريتوس » وكانت سن « إسخيلوس » إذ ذاك سبعا وستين سنة ، وكان ظفره فيها آخر عهده بالانتصارات المسرحية . وتعتبر المجموعة الوحيدة التى بقيت بتمامها ، وأنت قد رأيت أن المؤلف تتبع فيهـا بمهارة تلك التعاسات المتوالية التى صبتها السماء على أسرة « أجاممنون » . ولا جرم أن هذه المآسى ليس فيها كثير من التعقيد ، ولـكن سطوع أخلاق شخصياتها وشذوذها وجمال بعض أغانيها الحماسية ، وتلك العظمة التى تربط مجموعتها، كل ذلك يرينا فيهـا مسرحية قوية شديدة التأثير . ولقد حدثنا الـكاتب الهيلينى « پولُـكْس » عنها فصور لنا انفعال جماهير النظارة يوم مثلت هذه المأساة بالغاً أقصاه ، إذ أنبأنا أنه عند ما ظهرت المزعجات على المسرح بوجوههن المتقعة ، وبأيديهن مشاعل موقدة، وعلى رؤوسهن ثعابين ملتفة ، وطفقن يصحن بأصوات وحشية مرعبة ، تملك الرعب النفوس، واستولى الجزع على القلوب ، وتجمدت الدماء فى العروق .

ومهما بلغت هذه المجموعة من البساطة ، فإن الذى لا ريب فيه هو أنها أكثر تعقداً من المجموعات الأولى التى ألفها شاعرنا فى شبابه ، ولهذا كانت كل مأساة منها فى حاجة إلى ثلاثة ممثلين ، ويرجح النقاد أن الأدوار قد وزعت عليهم على النحو التالى :

فى الأولى يقوم الممثل الأول بدور «كليتمنسترا» والثانى بدورى الرسول و «كاسَنْدريه» والثالث بأدوار الساهر الذى يترقب الإشارة و « أجاممْنون » و « إيجستوس » .

وفى الثانية يقوم الممثل الأول بدور « أورِسـتيس » والثانى بدور « إيلـكترا » و « كليتمنسترا » والثالث بأدوار « پلاذيس » والخادم والمرضع و « إيجستوس » .

وفى الثالثة يقوم الأول بدور « أورستيس » والثانى بدور « أپولون » والثالث بأدوار « پيثيا » نبية الوحى وشبح « كليتمنسترا » و « پالاس أثينيه » .

تلك هى أهم الملاحظات العامة التى ذكرها النقاد على هذه المجموعة ، أما المأساة الأخيرة

منها ، فهى تمتاز عن الأولى والثانية بثلاث غايات ، ثنتان منها سياسيتان ، والثالثة اجتماعية ، وهى تتلخصُ فيما يأتى :

١ — إن الديمكراتية فى عهد «إسخيلوس» كانت قد بدأت تهاجم محكمة «أريوپاج» الأثينية الأرستكراتية المؤلفة من علية القوم فى المدينة فأراد « إسخيلوس » أن يتولى الدفاع عنها ضد العامة والجماهير ، فأسند تأليفها الأول إلى «أثينيه » إلاهة الحكمة فأعلن بهذا سموها وعدالتها واستلهامها أحكامها من الآلهة ، وبالتالى أدان كل من تحدثه نفسه بالنيل منها .

٢ — إن سياسة « پيركليس » فى ذلك الحين كانت ترمى إلى التقرب من مدينة أرغوس وأمثالها من المدن المعادية لإسپرتا ، فأراد « إسخيلوس » — بالتصريح الذى وصفه على لسان « أورستيس » والذى يعلن عرفان جميل أرغوس نحو أثينا بقوله : « لن أنسى أنا ولا أخلافى هذه اليد الطولى » — أن يسجل فى مهارة فائقة أن لأثينا على أرغوس منذ زمن بعيد يدا طولى ، وهى إنقاذ ملكهم « أورستيس » وأن هذا الملك قد تعهد أمام الآلهة عن نفسه وعن أخلافه بحفظ جميل الأثينيين ، فإذا لم ترتبط الآن أرغوس مع أثينا أو مالت نحو « اسپرتا » فقد أنكرت الجميل وأهانت تعهدات مليكها القديم .

٣ — إن الفلسفة كانت فى ذلك العهد قد بدأت تغير الاتجاه العام نحو الآلهة ، وتنقد قسوتهم وعدم سيرهم طبق قوانين المنطق ، فأراد «إسخيلوس» — بتصويره تحول الإلاهات المزعجات إلى إلاهات محسنات — أن يسجل انعطاف عصره نحو الرحمة والإحسان اللذين يجب أن يكونا من مميزات الآلهة كما سلك هذه الخطة فى مأساة « پرومثيوس » .

(ج) تحليل أدبى لمـــآسيه

١ — أفـكاره الدينية والفلسفية

تتأسس جميع المبادئ التى رمى إليها « إسخيلوس » فى مآسيه على بضع فـكر دينية وفلسفية تأثر بهامنذطفولته ثم أيقن ـ بعد تعقله ـ بصحتها ،فجعل يراعيها فى كل حياته العملية و يصورها بصور بارزةفى منتجاته حتى لا يكاد المرء يرى عملاً من أعمال أبطاله أوحدثاًمن أحداث مآسيه يبدو على المسرح إلا و يحدق به منظر الإذعان للتصرفات الإلاهية أوالانقياد للأهواء البشرية ، وهذا يحملنا على تتبع هذه الأعمال وتلك الأحداث حتى نكشف أسسها التى بنيت عليها . وأمثل الوسائل إلى هذا هو تساؤلنا قبل كل شىء ما هى آراؤه الدينية ؟ وعلى أى وجه يفهم الإنسان ؟

فأما الشطر الأول فلم يلح عليه الباحثون لأنه لم يأت فيه بجديد ، وإنما سار فيه على نسق أسلافه ومعاصريه ، فآمن بسلطان الآلهة وقوتهم وتدخلهم الفعلى فى جميع حركات الإنسان وسـكناته ، ووجوب خضوع هذا الأخير لإراداتهم وعدم التجرؤ على مجابهتهم . و بالإجمال كان مؤمناً جامداً لا يتعمق فيما يطبع حياته من المبادئ الدينية إلا إذا صح أن يكون فى التطبيق المخلص الدقيق شىء من التعمق .

أما الشطر الثانى وهو أفكاره الفلسفية أو الإنسانية فهو عظيم الأهمية ، بل هو ضرورى لمن أراد أن يقف على كوامن منتجاته عن طريق الدراسة والتحليل على أن فى فصلنا هذا الشطر عن سالفه شيئاً غير يسير من التجوز لأنه شديد التأثر به ، أو قل : إنه نتيجة من نتائجه الحتمية .

ومهما يكن من الأمر فإن أهم أفكار هذا القسم الأخير وأكثرها عمومية وتكرراً فى مؤلفاته هى فـكرة القدر المبرم الذى لا محو فيه ولا تحلل منه ، وهى فـكرة قديمة جداً ، فمنذ عهد « هوميروس » إلى عصر « إسخيلوس » نشاهد جميع الشعراء يسجلون مبدأ القدر ،

ويلحون على حتميته ، ويؤكدون أن التخلص منه أمر مستحيل . ولهذا نهج شاعرنا بإزاء هذه الفكرة منهج أسلافه الأولين، فطبع كل أشخاص مسرحياته بطابع الإيمان به ، والإذعان له إن طوعاً وإن كرهاً ، ولكن ليس معنى هذا أنه يقول بالجبرية المطلقة ، فيلغى حرية الفرد أو إرادته أو قدرته على التصرفات العادية المحدودة ، كلا ، فهو يقر بهذه الميزات للإنسان ، بل إنه أحياناً يصور الإنسان متمرداً طاغياً يجابه الآلهة ويناضلهم وإن كانوا أقوى منه وأعظم سلطاناً ، وإن قاسى فى سبيل تمرده ألوان العذاب وأصناف الألم والشقاء ، ولكن ينبغى أن نفهم أن هذا التمرد لم يكن ضد القدر نفسه ، وإنما كان يحدث أحياناً ضد الآلهة لأنه لا ينسى أحد أن القدر عند الهيليين كان فوق البشر والآلهة معاً . ومن أمثلة ذلك الطغيان على الآلهة والخضوع للقدر تصرفات « پرومثيوس » التى كانت كلها نضالاً بين التيتانوس و« زوس » والتى قاسى فيها أهوالاً صعاباً ثم انتهت بنصره وخضوع كبير الآلهة للقدر الذى شاء أن يطلق « هيركليس » وثاق « پرومثيوس » . وقد اكتفى شاعرنا بأن يجعل ذلك الإنقاذ مظهراً لرضى زوس وموافقته ، لأنه كان يعز عليه أن يجرى هذا التصرف قسر إرادة كبير الآلهة .

بيد أن دور القدر فى مآسى ، إسخيلوس ، هو دائماً خفى غامض لايظهر بجلاء ، وإنما هو يقتاد كل شىء من وراء ستار ويقهر جميع الإرادات فى قسوة على تنفيذ ما يرمى إليه . وأما رغبات الآلهة الشخصية فهى تبدو على المسرح غير واضحة وهى فوق ذلك تمتاز بالمباغتة وجوداً وانقطاعا ، على حين تظهر الأهواء الإنسانية سافرة ولا تحاول أن تختفى . ومن أظهر ما يحس به المرء فى مآسى إسخيلوس هو أن التأثير الإلاهى ـ رغم عظم مكانته فى التصرفات البشرية ـ لايستطيع الإنسان أن يتبينه بوضوح . ولعل هذا الإبهام كان مقصوداً من الآلهة لكى لا يستطيع الفرد الفرار من الأقدار . فمثلا حين يأمر وحى « أپولون » « أورستيس » بقتل والدته لا يصدر هذا الأمر فى أسلوب صريح ، ولا يصوغه بعبارات واضحة . وعند ما ترى « يو » فيما يرى النائم أنه يجب عليها أن تغادر منزل والدها لا تتبين ما إذا كانت هذه الرؤيا من الآلهة حقاً أو هى أضغاث أحلام . وأكثر من ذلك انبهاماً وظلاماً هو الأمر

الذى يقذف به الآلهة إلى النفوس مباشرة دون أن تسمعه الآذان كما يحدث لـ « إيلكترا » أو شقيقها عند إثارتهما على الانتقام من والدتهما بهيئة تحمل النظارة على إدراك أن مأتى هذا الهياج هو مشروع إلاهى سبقت الأقدار المبرمة بوجوب تنفيذه . ولا ريب أن نظام الكون يقتضى أن يجهل بنو الإنسان نتائج أفعالهم ، وإلا لوقف فى مبدأ كل تصرف حذراً محتاطاً لا يجرؤ على تنفيذ شىء ، فتتحول الحركة الكونية إلى جمود سحيق . وهذه الظاهرة تتمثل بجلاء فى كل مآسى إسخيلوس : إذ نشاهد إنساناً خاضعاً لتصميمات حتمية قاسية يقوم بتصرفات لا يدرى إلى أية غاية تنتهى ، ويساهم فى أحداث لا يعرف ما هى إلا بعد انفجارها أمام عينيه ، ولكن شاعرنا رغم هذا الغموض يحاول أن يثبت أن ما يقدر على الأناسى لا يجرى به قلم الأقدار عبثاً ولا هوجا ، وإنما هو يسطر تبعاً لقواعد وقوانين ، من أهمها أن العظمة البشرية تثير حنق الآلهة كأنها تهيج فى نفوسهم رذيلة الحسد والغيرة فيستشيطون غضباً ضد كل من يحاول رفع رأسه أمام جبروتهم ، ويظلون متغطرسين عليه ، غاضبين من احتفاظه بشخصيته ، يضطهدونه ويضيقون عليه الخناق حتى يذل ويخضع ويتلاشى تحت أقدامهم الساحقة . وليست هذه الفكرة أيضاً جديدة ، فكثيراً ما نلتقى بها فى الأقاصيص القديمة ومنتجات الشعراء الأولين حيث نشاهد نصف إلاه أو بطلا من الأبطال الممتازين يحقق عملا ليس فى مكنة الأفراد العاديين تحقيق مثله ، فتملأ الكبرياء نفسه وتحمله على محاولة اللحوق بما لا يلحق ، أو تدفعه إلى احتقار القوة الإلاهية ، فلا تتوانى هذه القوة فى أن تضربه بيد من حديد ضربة صاعقة تزيل عقله ، أو تقضى على مجده وسلطانه ، أو تطوح به إلى أعمق هُوَى التعاسة والبأساء . ومن هؤلاء الأشقياء : « سيسيفوس » و « جلوكوس اليوتنى » و « كاپَنْيوس » و « أجا ممنون » و « پروميثيوس » و « پنثيوس » و « إكسرسيس » ولكن الذى يحقق جمال هذه المآسى ويضمن قوة أثرها الاجتماعى هو أن هذه الفكر القديمة تبرز فيها بهيئة تفيض على جوانبها الحياة والواقعية ، وتبدو من خلالها الأهواء البشرية بأجلى مظاهرها . ويمكن أن يقال : إنه لم يصور أحد من الشعراء الكبرياء التى تضل صاحبها إلى حد الاستهانة بالآلهة كما صورها إسخيلوس .

ومن أهم المبادئ التى آمن بها شاعرنا وألح على تسجيلها فى مآسيه مبدأ وراثة الجرائم ، فهناك أسر أثقلت الأقدار – بقصد الانتقام – كواهل مؤسسيها بذوق سفك الدماء ، فطفق الأبناء فيها والأحفاد يرثون هذا الذوق عن الآباء والأجداد كأسرة « لايوس [١] » فى « مهاجمو ثيبا السبعة » وأسرة « أتريوس [٢] » فى « الأورستيسية » .

هناك فكرة أساسية أخرى ترتبط بجميع هذه الفكر المتقدمة ارتباطاً وثيقاً ، وهى أن كل هذه المبادئ الإلاهية والإنسانية التى رسمها فى مآسيه سائرة بخطى واسعة نحو التطور والارتقاء ، وأن تطورها يقتضى ضرورة تقدم العصور وسير الحياة إلى الأمام ، إذ لا يتصفح القارئ أو يشاهد الناظر على المسرح إحدى مآسيه الأربع : «پرومثيوس» و « أجا ممنون » و « حاملات القرابين » و « المحسنات » حتى يشعر شعوراً قوياً بأن العصر الذى يعيش فيه قد ظفر من المدنية بحظ موفور لاتقاس به حظوظ العصور البربرية أو نصف البربرية السالفة ، وأن فكر النظام والعدالة والتقدم تتخلص من ظلماتها وغموضها شيئاً فشيئاً ، وتبدو أشد وضوحاً وأكثر جلاء فى عصر بعد عصر ، فنحن نشاهد فى « پرومثيوس » مثلا مناضلة عنيفة بين زوس الجبار المتغطرس ، والتيتانوس المحسن المضحى الذى يحتمل الألم والعذاب فى سبيل نشر الرقى وتعميم المعرفة ، ولكن الشاعر لا يفوته أن يشعرنا فى وسط هذا النضال القاسى بأن الأمر سينتهى بالهدوء والسلام ، وانتصار الإحسان والتضحية على القسوة والتغطرس والأنانية . ولا ريب أن هذا هو موضوع المأساتين اللتين فقدتا ، وهما : « پرومثيوس طليقاً » و « پرومثيوس حامل النار » وكذلك فى « الأورستيسية » وهى مجموعة المآسى الثلاث الأخر نشاهد أولاً الإثم والخيانة والقتل تظهر فى أقسى صورها وأفظع

---

(١) لايوس هو والد أوديپوس ، وقد أهان أپولون فحنق عليه واستمطر اللعنة على رأسه ورؤوس أبنائه وأحفاده فقتله ولده خطأ وتزوج بوالدته وأعقب منها ثم تبين بعد ذلك جرائمه ففقأ عينيه وتخلى عن الملك لولديه فتنازعا على السلطان نزاعاً انتهى بقتلهما كل بيد شقيقه .

(٢) أتريوس هو والد أجا ممنون ، وقد ذبح ابنى شقيقه « تستوس » وقدم لحومهما إلى أبيهما ، فلما عرف هذا الأخير القصة استنزل اللعنة على شقيقه ، فكان ما كان فى أسرته من الجرائم العنيفة التى شاهدناها فى المآسى الخاصة بهذه الأسرة .

مظاهرها ثم نرى نوعاً من النضال بين الآلهة يحتدم لهيبه ، وترهب نتائجه ، ولكنه ينتهى باللجوء إلى مبدأ التحكيم الذى يحقق العدالة ، ويضمن انتصار الحق . وعلى أثر ذلك يخضع المتناضلون جميعاً للقانون فيسود السلام والوئام وترفرف أجنحة الغبطة والهناء على الجميع ، وفى هذا مافيه من تسجيل فضل الحاضر على الماضى ، والإشارة إلى الأمل فى عظم المستقبل .

وإذا رأينا أن بعض مآسيه قد خلت من هذا التطور الاجتماعى كـ « مهاجمو ثيبا السبعة » مثلا فإن السر فى ذلك هو أن الأقصوصة الأصلية التى اقتبس منها موضوع مأساته لم تعن بهذه الفكرة فلم يستطع مناقضتها ، بل أذعن لها ، فانتهت هذه المأساة بانطفاء أسرة لايُوس على أسوأ حال كما رأينا .

٢ — كيف يفهم المأساة وينشئها

إذا لم يكن إسخيلوس فيلسوفا بالمعنى الفنى لهذه الكلمة ، ولم يكن له أفكار فلسفية مبتدعة ، فإن الذى لا شك فيه هو أنه مبتكر ممتاز فى عالم المسرح ، فهو لم يكتف بأن يسير فيه على نهج أسلافه الأولين ، وإنما أفرغ جهده فى محاولة التقدم بالمأساة نحو الكمال بتوسيع دائرة سلطانها وجعلها تتناول كثيراً من أفرع الحياتين : الخلقية والاجتماعية ، وهو لهذا السبب لا يكترث بأن تشتمل مأساته على عدة أحداث متباينة ، وإنما حسبه حدث واحد تتحقق فيه العظمة والعنف ومواجهة الإنسان الآلهة فى شذوذ وتمرد ، على أن ينتهى بانتصار المبادىء السامية التى يرمى إليها . ومما هو خليق بالملاحظة عنده هو أن العمل الانسانى العادى الذى يتكرر كل يوم من الجماهير والسوقى ، ليس له فى مآسيه أية منزلة . وكذلك هو لا يحب الوقوف على الطرف المناقض من الصغائر ، فيملأ مآسيه بحوادث أجنبية عن الإنسان ، وإنما فنه ينحصر فى تصوير الألم والسرور والهوى وغيرها من أحاسيس البشرية ، ولكن فى عظمة وعنف لا يتيسران إلا لعلية الإنسانية المشار اليها بالبنان . وإذاً ، فمآسيه تتلخص فى أنها مؤلفة من مناظر هوى وعنف ورحمة وأنانية وتضحية ، ترفرف فوقها أجنحة أفكار دينية وفلسفية عالية أى مناظر تبهر القلوب ، ولكنها تسمو بالنفوس .

أما إنشاؤه المآسى فيبدو أنه كان يحدث على النحو التالى : بديا ينظر فى الأقاصيص نظرة فاحصة متمعنة ليختار أشدها هو لا وأكثرها إزعاجا وإرعابا فى عظمة وأبهــة ، فإذا ظفر ببغيته ، وقر قراره على اختيار إحداها لتـكون موضوعا لمأساته بدأ عمله بتكوين بضع صور مؤثرة ينتزعها من الجوانب القوية فى الأقصوصة ، فإذا تم له هذا صاغ ما فى المأساة من أغان على ضوء هذه الصور ، ثم أخذ بعد ذلك فى تأليف مناظر المأساة وإنشاء هيكلها ، وذلك لأن النقاد المحدثين يستبعدون كل الاستبعاد أن تـكون الأغانى عند إسخيلوس شيئا ثانويا ألف بعــد تـكوين المسرحية لأن عظمها فى مآسيه ، وشغلها ذلك الموضع الجوهرى منها يحولان دون فرض تأخرها على التأليف ، ويرجحان سابقيتها عليه ، وفوق ذلك فان القارىء يحس احساسا قويا بأن هذه المقطوعات الغنائية سلـكت سبيلها إلى قلب الشاعر تبعا لتأثره بالصور وقبل أن يتخذ التأليف سبيله إلى عقله ، ولو كان العكس هو الذى حدث لألفينا هذه الأغنيات متصنعة على حين تقوم جميع الدلائل على أنها شعور قلبى بحت .

كان إسخيلوس يتخذ الأقاصيص الحماسية فى أغلب الأحايين منبعا لمآسيه ويحرص كل الحرص على ألا يشوه شيئاً منها ، أما المواقف الثانوية التى ليس لها كبير أهمية ، فقد كان يبتدعها ابتداعا ، ولـكنه كان يتحرى فى هذا الابتداع ما هو أنفع من غيره فى إيضاح الفكر الأساسية وإبرازها فى صور ناطقة . ومن أمثلة ذلك أن الفكرة الجوهرية فى مأساة «بروميثيوس» هى قسوة زوس التى تبدو من أولها إلى آخرها واضحة قوية ، وأن من المواقف الثانوية التى ابتكرها لتأييد هذه القسوة موقف « يو » التى لا تربطها بحوادث المأساة أية رابطة غير الشكوى من قسوة هذا الإلاه الجبار وصلابته . ومنها أيضا : أن المرمى الأساسى فى «أجاممنون» هو أن كبرياء هذا الملك الطبيعية التى أذكاهــا الانتصار ، وإغراقه يوم عودته فى الأبهة والفخفخة قد انتهيا بقلب عرشه وإزهاق حياته ، وأن كل ما عدا ذلك فيها كحادثة رقيب الرمز ، ونبوءة كاسندريه وما شابههما قد ابتدعه المؤلف ليقوى به الغاية العظمى من مأساته .
ولا جرم أن كل مآسى إسخيلوس على هذا النحو عينه .

٣ ـ أشخاص مآسيه

لا تسمح لنا مآسى إسخيلوس ـ نظرا لبساطتها ـ بأن نتبين أخلاق أشخاصها فى دقة وتوسع ، و إنما هى توضح النواحى البارزة منهم فحسب ، ولـكن هذا القليل الذى تصوره تبرزه بيئة واضحة تلفت الأنظار ، فالعمل عند أكثرهم قوى ، والألم عميق ، ولـكن قوتهم فى العمل وما يبدو عليهم من سمو أو يتصفون به من فضائل ، ليس مأتاه المبادىء الخلقية الواضحة المحددة ، و إنما منشؤه عندهم الفطرة أو العاطفة المحضة كالعقيدة أو العصبية أو الـكبرياء إلى غير ذلك مما كان منقوشا على قلوبهم ، وراسخا فى نفوسهم بالطبع . إنهم يهبون أنفسهم كلها لما يريدون بدون روية ولا أناة ، و إنما حسبهم ميل قلوبهم إلى شىء وتعلق أخيلتهم به ، وإذا عرض لهم هوى من الأهواء بدا أول الأمر قليل التأثير على نفوسهم ، ثم طفقوا يرددونه فى عقولهم ساعة بعد ساعة ، ويوما بعد يوم حتى يتجسم ويصبح شغلهم الشاغل ، فيتملك قلوبهم تماسكا عنيفا ، ويستعبد عقولهم استعبادا كاملا . وبهذا تستعر النار ويحتدم لهيبها ويزيد من خطورتها انها تستمد وقودها من الداخل فلا تحتاج إلى مثير أجنبى ، وينشأ من هذه الحالة أن تتسع ثغرة القرحة ويتضاعف عمقها ، فيتعذر برؤها وإذ ذاك إما أن ينتهى استيلاء الأهواء على قلوب أولئك الأشخاص بالمبادرة إلى الأعمال الحاسمة وإما أن يقفوا عند حد الألم والنحيب .

ففى الحالة الأولى نشاهد عليهم قوة فوق العادة كما نلاحظ ذلك على «بروميثيوس» و «إتيوكليس» و «كليتمنسترا» فى «أجاممنون» و «أورستيس» فى «حاملات القرابين» فهؤلاء جميعا أنشأت الأهواء فى قلوبهم غايات معينة حببت إليهم تحقيقها شيئا فشيئا حتى استعبدهم هذا الحب فدفع إرادتهم إليها دفعا خرج بتصرفاتهم عن الحدود المعتدلة ولم يعرفوا فى سبيل ذلك ضعفا ولا ترددا . أما النقاش الداخلى بين العقل والقلب ، ومحاسبة النفس ومراجعة الوجدان واستعمال الروية والأناة فهى أمور مجهولة لدى إسخيلوس وأبطاله كل الجهل ، أو قل : إنها مهجورة كل الهجر إذ استثنينا بعض الحركات النفسية الضئيلة

كتلك التى عرضت لأورستيس قبيل قتله والدته ثم لم تلبث أن انمحت كأنها سحابة صيف وقصارى القول : إن هؤلاء الأشخاص لا يقبلون النقاش فى تصرفاتهم ولا يحاولون تبريرها بالمنطق و إنما عندما تعرض لهم الغايات يتجهون إليها مباشرة و يجتازون الوصول إليها كل عقبة . ولهذا كان كل واحد منهم يكفى لشغل مأساة بتمامها ولم يعرف المسرح أقوى منهم شخصيات ولا أصلب أعوادا ولا أقسى قلوبا ولا أسرع تنفيذا .

وفى الحالة الثانية يهوى الاقتصار السلبى على الألم والنحيب بالأشخاص إلى صفوف الأفراد العاديين . واذ ذاك لا يلاحظ النقاد فضلا عن النظارة كبير فرق بين الطبقات . فـ « أتوسّا » ملـكة الفرس و « ذاناؤوس » والدالفيتات الضارعات مثـلا لا يقومان بأى شىء عظيم ولا مرعب و إنما هم سلبيون ليس فى وسعهم إلا الانزعاج أو الألم أو النحيب . ولهذا لم يضعهم « إسخيلوس » مع أبطال الأفعال الإيجابية و إن كانوا جميعاً من أشخاص الطبقة الأولى ولـكن سلبيتهم قد اقتربت بهم من الطبقة الثانية .

على أن ابتكار إسـخيلوس لم ينحصر فى إجادة رسم أشخاص الطبقة الأولى . فهناك فى الطبقة الثانية شخصيات بارزة لها مميزاتها وخصائصها ، بل هى لا تكاد تقل أهمية عن شخصيات الطبقة الأولى . ومن أمثلة هذه الشخصيات « كاسَنْدريه » فى « أجاممنون » و « إيلـكترا » فى « حاملات القرابين » فدوراها لا ينقصان عن الأدوار الأولية إلا بقصرهما فى الحديث والأغانى . وهناك أيضاً شـخصيات ثانوية جديرة بالعنـاية كشبح « دارا » فى « الفرس » وكـ « يو » فى « پرومثيوس » أما بقية هذه الشخصيات الثانوية ، فهى أقل أهمية و إن كانت الملامح الضئيلة التى تبدو منها على المسرح دائماً قوية تطبع أثرها فى النفس بصورة واضحة كـ « أجاممنون » و « إيجستوس » و « إكسرسيس » و « هرميس » و « أقيانوس » و « هيفستوس » .

بيد أنه ـ رغم كل ما قدمناه ـ يكون من الخطأ البين أن نظن أن الطابع البارز الوحيد فى أشخاص مآسى إسخيلوس هو طابع القوة ، كلا ، إذ أن هؤلاء الأشخاص قد أخذوا بحظوظ متباينة من جميع جوانب الحياة ، فإلى جانب قوة إرادة « پرومثيوس » ورفعة وعنف

« إنيُكْليس » وقسوته ، وحقد « كليتمنِسْترا » وإنما نلتقى بشفقة الأُقيانوسيات ووداعتهن ، وأحزان «يو» وأناتها ، ورهبة الداناؤوسيات وانزعاجهن ، وأسف «أنتيجونا» و « إسمينا » . ولا ريب أن فى هذه اللوحات المتعارضة برهاناً قوياً على أن شاعرنا لم يجهل أية ناحية من نواحى الحياة ، وأن موهبته لم يعجزها أدق أنواع التصوير الفنى ، وكأنه — كما يلاحظ أحد الباحثين العصريين — قد استولى على النفس البشرية كلها فجعل يمثلها فى مظاهرها المختلفة ، و يتعقب مواقفها المتباينة، وظروفها المتعارضة و يصور ما يمر بها من أحداث الحياة و يرسم أحاسيسها نحو هذه الأحداث ، ولكن استعداده الفطرى جعل انعطافه إلى إبراز ما هو عظيم أو مرعب أشد منه إلى إظهار ما هو ضئيل أو وديع . ويتبين هذا فى وضوح عند ما نشاهد أنه يندفع فى هذا التيار دون قصد منه فيصبغ أدنى مواقف الضعف بلون القوة، إذ يشعرنا بأن البكاء ثورة وتمرد ، والنحيب تضجر من الاستكانة وسخط على الذلة ، واليأس اقتناع باستمرار الظلم إلى حد يستوجب المقت ، ولقد بلغ منه هذا الميل حداً يحمل الباحثين على نسيان ما لديه أحياناً من عواطف رقيقة ، وخصائص رشيقة ، لأنه هو نفسه لا يقف عندها موقف المتمهل و يدفعهم إلى ألا يحفظوا له إلا ذلك العنف ، لأنه هو السائد فى منتجاته.

٤ — إسخيلوس والأغانى

يحدثنا أرسطو أن إسخيلوس هو أول من أضعف دور الأغنية فى المأساة وقدم عليها دور الحديث . وقد نجم عن ذلك أن قل شأن الأغانى وأخذت فى الانحطاط منذ عهده . والنقاد المحدثون يرون أن الدعوى صحيحة ، ولكن نتيجتها ليست كما زعم حكيم استاچيرا . فإسخيلوس هو أول من سار بالمأساة فى طريق التطور حقاً ، وعنى فيها بالقسم التحدثى ، بيد أن المكانة التى منح الأغانى إياها ، والعناية التى بذلها فيها ، والإجادة التى وصل بها إليها ، كل ذلك صيرها أعظم وأجود وأرشق مما كانت عليه فى القديم بمراحل بارزة الأثر إلى حد يبهر العيون ، وإنما الانتقال بمنزلة الحديث من الثانوية فى المأساة إلى الأولية ،

والرجوع بالأغانى إلى المرتبة الثانوية قد دفعا أرسطو إلى هذا الاستنتاج وإن كان الشىء الوحيد الذى تغير هو النسبة بين الحديث والأغنية .

على أنه كيف يعقل أن يكون إسخيلوس هو الذى بدأ حركة تدهور الشعر الغنائى مع أن أبرز أفكاره الفلسفية ، وأقوم مبادئه الخلقية ، وأجرأ آرائه الاجتماعيـة قد ظهرت فى الجوانب الغنائية من مآسيه ، ففيها على الأخص يعرض الصور القوية التى تسود الفاجعة. ومن أمثلة ذلك أغنية دخول الجوقة : پارودوس[1] فى « أجاممنون » تلك الأغنية التى تحدد غاية المأساة والمبدأ الأساسى الذى ترمى إليه ، إذ يجىء فيها ما يلى : زوس قدير ، زوس دائماً منتصر ، زوس هو الذى يعلم الأناسى الحكمة عن طريق الألم . ولا ريب أن هذا التلميح معناه أن الذين يتغطرسون على الآلهة ويفتتنون بظفرهم المؤقت فيندفعون فى طريق الكبرياء يكون مصيرهم الانسحاق تحت أقدام زوس القدير المنتصر دائماً والذى يصب الآلام على الأناسى ، ليعطيهم دروساً فى التعقل والحكمة . ولعلك تذكر أننا أشرنا آنفاً إلى أن هذه الفكرة هى ما رمى إليه الشاعر من مأساة « أجاممنون » .

ومع ذلك فإن الأغانى المحتوية على تلك الأفكار هى فى العموم محوطة بمقطوعات أطول منها فى أكثر المواقف ، وهذه الأخيرة إما قصصية وصفية ، وإما لوحات للأهواء على نحو ما أبنا مراراً . فالعناصر القصصية لها فى مآسيه منزلة جديرة بالاعتبار ، إذ لا يقدم إلينا التاريخ شاعراً آخر من شعراء العصور القديمة عنى عنايته بالسرد الطويل الذى تتعاقب آحاده بأسماء رنانة ، وعبارات فخمة ، وصور متلألئة كأنه لا يكاد يبدأ السلسلة حتى يثمل برحيق الأبهة والجلال المتعاقبين على حلقاتها ، فيظل يتابعها فى غير ملل ولا إملال . ومنشأ ذلك أنها من أولها إلى آخرها فاتنة ساحرة ليس فيها حلقة دميمة أو خالية من مواطن الإعجاب .

---

(١) الپارودوس هى أولى أغنيات الجوقة فى كل مسرحية ، وتدعى دخول الجوقة أو بدء الجوقة .

و إلى جانب هـذه الأغانى القصصية أو الوصفية تبدو الأرانيم الأخاذة التى صاغ فيها حركات النفس وخوالج القلوب وأحاسيس المهج من الأهواء وآثارها المختلفة ونتائجها المتباينة وفى كل موقف من هذه المواقف لسان فصيح يشرح جوانبه و يصوغها فى العبارات التى تلائمها دون أن يعدو الفن الغنائى على الانسجام الضرورى بين المعانى وقوالبها التى ينبغى أن تتبعها قسوة ورحمة وغلظة ورقة وانقباضا ومرحا . وهاك نموذجا من ذلك الانسجام نقتبسه من الأسئلة التى توجهها الجوقة فى مأساة الفرس الى الملك المنهزم تبكيتا له على أفعاله فتقول :

« ماذا صنعت أيها الملك برفاقك الأوفيـاء ؟ ماذا صنعت بـ « فارندا كيس » و بـ « بيلاجون » ؟ ماذا صنعت بـ « منفيس » و « ماسستراس » ؟ ماذا صنعت بمن كانوا يأمرون تحت سلطانك ؟ أين تركتهم ؟ وعلى لسان الملك كان هذا الاعتراف الذى يبدو أنه كان يمزق نياط قلبه وهو :

انهم ماتوا وهجروا فـوق صخور « سالامينا » تقلبهم الأمواج وتقذف بهم على شواطىء أتيكا(١)

وكما أن إسخيلوس كان أقدر الشعراء على تصوير مثل هذا الموقف كان كذلك أبرعهم فى أن يصوغ فى مقطوعات فاتنة حَمْـلَ الهوى صاحبه على التشبث بفكرة وحيدة لا يحيد عنها قيد أنملة ودَفْعَهَ الإرادةَ البشريةَ إلى غايتها دون التقيد بأى ظرف أو الإذعان لأية ضرورة وهنا وعند مطالعة هذه المقطوعات يتبين القارىء أن ما تعجز عنه الأحاديث والمحاورات والخطب تقوم به الأغانى خير قيام . ومن آيات ذلك مبدأ « حاملات القرابين » الذى لا يكاد القارىء يتصفحه حتى يهز قلبه ما احتواه من أنات « أورستيس » و « إيلكترا » والجوقة على التتالى وتأوهاتهم على القتيل ودعواتهم المتتابعة الى الانتقام فما هى إلا سلسلة من صور ساطعات ومحزنات فى الوقت عينه وثقات متكررات فى قيمة العدالة و إيقانات

---

(١) Crois-et, Ouvrage cité, t. III, p. 228 - 229.

ثابتات بتحققها ، ومواقف دموية فى سبيل تأدية الواجب ، و إلحاحات متواليات من قاع القبر على طلب الحق المهضوم .

ومن هذه المقطوعات النادرة المثال تلك الأغنية التى وردت على ألسنة المزعجات ، والتى يصف المؤلف الفزع الناشئ منها بأنه كان يجفف عظام الرجال .

على أن هذا الشعر الغنائى فى مآسى إسخيلوس كان فى العموم مظلماً غامضاً ، ولعل لهذا سببين : أولهما أن عنصره البدائى هو « الديثيرَمْبوس » الشهير بغموضه ، والثانى هو أسلوب المؤلف الذى سنجمل الحديث عنه فى اللمحة التالية .

٥ ـ أسلوبه

إقتبس «إسخيلوس» مآسيه ــ كما أشرنا إلى ذلك فى مواضع مختلفة ــ من الشعرين : الحماسى والغنائى ، ولكن الذى ترك فى أسلوبه أثراً بعيد الغور هو النوع الثانى على الأخص. و يتبين ذلك فى جلاء عند إنعام النظر فى منتجاته بنوعيها : التحدثى والغنائى ، فإن القارئ الدقيق يستطيع أن يظفر فى كل صفحة من صفحاتها بسيادة وحدة الأسلوب على النوعين كليهما . ولا شك أنه كان أسبق شعراء الهيلين إلى تضييق الهوة الواسعة التى كانت تفصل أسلوب الحديث عن أسلوب الغناء ، فوحد لغة المأساة وأنشأ الملاءمة بين مناظرها فسهل مهمة القائمين بها . ولهذا قد اعتُبِر منشئ الأسلوب المأساوى الفنى فى عالم المسرح .

لما كان أشخاصه ممتازين ، وكانت معانيه قوية ، ومراميه سامية ، فقد كان من الطبيعى أن تكون كلماته رنانة ، وعباراته أخاذة ، لتنسجم الصياغة و يتسق الإنشاء . كان محافظاً على التقاليد ، متمسكاً بعقيدته وقوميته ومرتبة طبقته الأرستكراتية لا يفرط من ذلك فى كثير ولا قليل ، ولكنه بقدر هذه المحافظة على المعانى كان مغالياً فى تجديد المبانى اللغوية ، فلا يتردد فى وضع لفظ حديث أو إنشاء تعبير لا عهد للغة به من قبل . وقد عرف لهذا بالجرأة والحرية فى الصياغة معرفة دفعت النقاد القدماء إلى أن يطلقوا عليه اسم مبتكر الكلمات والعبارات .

بيد أن عباراته المبتدعة — مع الأسف الشديد — لم تجد من معاصريه من يتعهدها بالتغذية والإنماء بوضعها موضع التداول ، فلم تلبث أن هجرت حتى جفت وانصرف عنها الناس انصرافاً كان من نتائجه أن جهلت الأجيال التى تلت جيله معانيها فلم تتردد فى أن رمتها بالظلمة والتعقيد .

ومهما يكن من شىء فإن من أبرز نواحى أسلوب إسخيلوس تلك القوة الوصفية التى تروح وتغدو بين طيات منتجاته، وذلك الخيال الخصب الرائع الثائر المباغت السريع الانتقال ، والملىء بالصور الفاجعية المتنوعة . ومنها أيضاً كثرة ورود المجازات والكنايات فى عباراته دون التشبيهات المسهبة ، لأن هذه الأخيرة تباين المباغتة التى تفرد بها شاعرنا .

على أنه ينبغى أن نعلم أن الخيال عنده لم يكن يطغى على العقل أو يهوى به فى حضيض الضلالات والأوهام ، وإنما كان يُحَكِّمُ الفكرة الذهنية فى الصورة الشعرية ، ولا يكتفى برسم الشعور الحسى فى قصائده ، بل كان يؤيده بدعامات المبادئ التجردية ، ولو أنه يصوغه فى أسلوب غنائى أو مأساوى .

أما أهم ما يؤخذ عليه ، فهو أنه كثيراً ما يجمع بين معان غير منسجمة فيما بينها ، وأن أسلوبه خال من المرونة خلواً يوشك أن يكون تاماً ، ولكنه لو كان مرناً لفقد كثيراً من قوته وابتكاره كما سنشاهد ذلك عند خلفائه .

٦ — أثره

اتفق النقاد فى العصور القديمة — ووافقهم المحدثون — على أن إسخيلوس كان أكبر شعراء القرن الخامس على الإطلاق ، وأنه هو الذى خلق المأساة على نحو ما خلق هوميروس الشعر الحماسى ، وأن منتجاته قد أرغمت معاصريه على الانحناء أمامه وأنستهم كل ما تقدمها فى الفن المسرحى . ووضعت القاعدة لما سيتلوها ، وحددت موقف المأساة ، وظلت تمثل على مسرح أثينا أكثر من مائة سنة ، وأن خلفيه العظيمين : «سوفكْليس» و «أوريبيديس»

قد ابتكرا فى المآسى شيئاً من التطور ، ولكنهما ظلا ينهجان نهجه ، و ينسجان على منواله فى شؤونها الأساسية ، وخصائصها الجوهرية . وقصارى القول : إن الأثينيين قد شاهدوا بفضله المأساة وهى تبدو على المسرح جميلة وجليلة إلى حد أنهم لم يستطيعوا تصورها على حالة أخرى غير التى شاهدوها فى عهده ، وأن أور بيبيديس ينقده ، ولكنه يحاكيه ، و يحاول التمرد عليه ، فلا يلبث أن يهوى تحت سلطانه . نعم إن قيمة مآسيه فى القرن الرابع قد نقصت حتى انقطع تمثيلها فى المسارح الهيلينية ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أن المبادئ التى وضعها فى هذا الفن لم تتغير تغيراً ذا شأن .

ولما شبت الدولة الرومانية نقل الاسكندريون مآسى إسخيلوس إلى الرومان فتشربها شعراؤهم وتذوقوا ما فيها من روعة وجمال تذوقاً أعاد إليها الحياة من جديد .

و إلى هذا الأثر الأدبى ينبغى أن يضاف الأثر الخلقى الذى تركته منتجات شاعرنا فى نفوس الأثينيين ، فإنه كان أثراً عظيم البروز لا يجهله أى متمعن فى تاريخ تلك العصور . ومن دلائل ذلك أن أرستوفانيس قد سجل فى أحد مناظر مهزلة « الضفادع » ذلك التأثير الخلقى الذى أحدثته مآسى إسخيلوس فى جميع البيئات الأثينية ، لأن المثل العليا التى رسمها للبطولة كانت تثير كوامن السمو فى جميع القلوب رغم ما يكتنفها من رعب ، وما ينتثر فى طرقها من أشواك تدمى الأقدام التى تحاول السير فيها للحوق بتلك الغاية النبيلة ، ولأن الصور التى نقشها على لوحات مسرحياته للجرائم أو العقوبات ، وللحق أو الباطل ، وللفعل الإيجابى أو الألم السلبى ، كانت تقذف إلى القلوب بثقة يقينية فى أن النفوس البشرية تستطيع أن تقوم بالمجهودات التى تحقق تلك المثل . ولا جرم أن هذه مكانة لم يظفر بها أحد من شعراء أثينا قبل هذا الشاعر العظيم .

الفصل الثالث

سوفكليس

(ا) شخصيته

١ — حياته

ولد «سوفكليس[1]» فى كولون فيما بين سنتى ٤٩٧ و ٤٩٥ وكان والده «سوفيلوس» من أصحاب مصانع الأسلحة فى أثينا ولما شب استقبل الحياة بقلب مرح ونفس سعيدة ، وكان من ذوى الفطر المرنة التى تنثنى ولا تتحطم ، وتقدر على أن تتلون بألوان البيئات المختلفة التى تندمج فيها. ولهذا لم تلبث مدينة أثينا أن صورته على الصورة التى أرادته عليها ، فكان أثينياً لحماً ودماً ، وقلباً وشعوراً ، وذوقاً وعقلا .

كلف منذ طليعة شبابه بالموسيقى فأخذ يدرسها ويختلف إلى مواطن توقيعها ، ويرافق حذاقها وذوى النبوغ فيها . وكذلك شغف بالرياضة البدنية فعكف عليها فى نشاط حتى أجاد أهم تمريناتها .

ولما كان جميل الطلعة ، مليح التقاسيم ، خفيف الروح ، رشيق الحركات ، فقد لفتت إليه هذه الميزات أنظار الجميع . ولهذا عندما احتفلت أثينا فى سنة ٤٨٠ بانتصارها فى موقعة « سالامينا » وقع الاختيار عليه ، ليرأس الجوقة المؤلفة من الشبان للتوقيع على القيثارة ، ولم يكن بعد قد تجاوز الخامسة عشرة من عمره ، فقام بهذه المهمة قياماً يبشر بمستقبل زاهر فى عالمى الموسيقى والتمثيل . و بعد ذلك التاريخ بقليل لم يرهب أن يمثل دور « نوسيكا » ابنة

(١) تكاد المصادر التى تناولت حياة سوفكليس تكون صورة لمصادر إسخيلوس التى أثبتناها فى الفصل السالف أى أنها تاريخ حياة لمؤلف مجهول ، ونقوش على رخام جزيرة پاروس ، ومذكرات لسويداس ، وبضع شهادات قديمة .

ملك الفيــكيان فى الأوديسا ، ودور الشاعر الجوال « ثاميريس [١] » الذى كان يخاصم عرائس الشعر فى التوقيع على القيثارة .

على أن أهم العوامل التى كانت تحتل رأسه احتلالا تاماً هو التأليف المسرحى ، فأخذ يجد ويطلق العنان لموهبته فى عالم الأقاصيص الغابرة يستلهمه الفن ، ويستوحيه القريض حتى استطاع أن يتقدم إلى المسابقة للمرة الأولى فى سنة ٤٦٩ ولم تكن سنه قد تجاوزت الثامنة والعشرين ففاز فيها بالأولية ، وهزم « إسخيلوس » الشيخ كما أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن حياة هذا الأخير .

ومنذ ذلك الحين إلى وفاته جعل يتقدم إلى المسابقة بأربع مآس مرة فى كل سنتين حتى روى أنه لم يفز أى شاعر بمثل مافاز به من الانتصارات ، لافى الـكم ولا فى الـكيف ، إذ بلـغ عدد المسابقات التى ظفر فيها بالأولية ثمانى عشرة مسابقة فيما يروى « ديودوروس » وعشرين فيما تدعى الرسالة المجهولة المؤلف ، وأربعاً وعشرين فيما يحدثنا به « سويداس » . وأيا ما كان ، فإنه — فيما خلا هذا العددمن المسابقات — لم ينزل فى أية مسابقة فى حياته عن الصف الثانى .

كان هو الذى يقوم فى شبابه بتمثيل الدور الأولى من مآسيه حسب التقاليد القديمة ، ولـكنه لما تقدمت به السن وضعف صوته أسند هذا الدور إلى حذاق الطبقة الأولى من الممثلين .

كان عهد نضوج سوفُـكليس وسطوع كوكبه أسمى عهود أثينا ، فقد بلغت فيه قوتها الأوج ، ووصل مجدها إلى القمة ، وتحولت فيها الحياة إلى جنة يانعةالزهور،دانيةالثمار. ولذلك شاهد هذا الشاعر فيما بين الثلاثين والستين من عمره سلطان « كيمون » يسمو ويتألق ثم ينطفئ ، فيعقبه سلطان « بيركليس العظيم » الذى يساهم فى تحقيق سؤدد هذه المدينة

---

(١) ثاميريس هو أحد الشعراء الموسيقيين الجوالين ، وقد اشتهر بخصومته مع عرائس الشعر ، وبيان ذلك أنه التقى بهن يوماً فى مسينيا فتحداهن أن يغنين خيراً منه ، وقد فعلن فهزمنه شر هزيمة ، وعلى أثر ذلك فقأن عينيه عقاباً له على تهوره ووقاحته (انظر تفاصيل ذلك فى الأنشودة الثانية من الإلياذة) .

و إتمام علاها . وعلى أثر انتصار أثينا فى الحرب الميدية تفتحت أبواب الثراء والمجد أمام الجميع ولكن سوفكليس قد أبى أن ينال أى تشريف من جهة أخرى غير فنه ، فاكتفى بأن يكون مواطناً أثينيا ، وشاعراً مأساويا ، ولم يطمع فيما وراء ذلك مما كان يغوى الشباب فى تلك الحقبة المليئة بالنشاط والأمل ، وظل يرفل مع أثينا فى حلل الهناءة والسطوع ما شاءت لها الأقدار أن يفعلا . (انظر الصورة رقم ١٩ فى الصفحة التالية)

ولما قلب الزمن لهذه الحاضرة الجليلة الزاهية ظهر المجن ، وتجهمت لها الأقدار فسددت إليها سهام الأرزاء والنكبات ، ووقعت بها هزيمة صقليا فى سنة ٤١٣ وأضحت فى حاجة إلى البحث عن وسائل إنقاذها ، وكان شاعرنا قد تقدمت به السن وعين قاضياً . فاختير ضمن القضاة الستة الذين وكلت إليهم هذه المهمة . وفى سنة ٤١١ عين عضواً فى لجنة الثلاثين التى كلفت بتعديل الدستور .

أما حياته الشخصية ، فقد كانت هانئة سعيدة ، إذ تزوج سيدة تدعى « نيكستراتا » وأعقب منها عدة أبناء من بينهم « يوفون» الذى كان فيما بعد شاعراً مأساويا ، وسنشير إليه عندما يحين دوره ، ولكن الكاتب المصرى «أثينيوس » يحدثنا بأنه اتصل بعد أن تخطى عهد الشباب بإحدى شهيرات مومسات عصره ، وهى « ثيوريس» فأعقب منها ابنه «أرستون» وهو والد « سوفكليس » الصغير الذى كان جده الشيخ يحبه كثيراً ، فأحنق هذا الحب ابنه الشرعى « يوفون » على والده حنقاً أخذ يزداد مع الزمن حتى تطور إلى حقد وتبرم وعقوق . ولما توقع أن هذا الوالد سيشرك ابنه « أرستون » وحفيده « سوفكليس » فى ثروته ، سولت له نفسه الخبيثة الخاضعة لسلطان الجشع أن يقيم ضد والده قضية يدعى فيها خبله وسفهه و يطلب الحجر عليه ففعل ، فلم يسع هذا الشيخ التعس بأبوة هذا الولد الشره إلا أن يمثل أمام المحكمة ، فيقدم البراهين على سلامة قواه العقلية بعرضه على القضاة آخر فصل كتبه فيحكموا ببطلان القضية و يعلنوا صحة تصرفاته ، ولكن هذه الصدمة ــ رغم إخفاقها ــ تحزن هذا الشاعر وتمض شيخوخته وتذهب بمرحه وتقذف به فى هُوَّة التعاسة والانقباض .

وأخيراً ، و بعد هذه الحياة الطويلة المليئة بالنشاط والإنتاج والظفر ، والسعادة والشقاء ، والمرح والأسى ، توفى فى سنة ٤٠٥ وكانت سنه تسعين عاماً ، فرسم أحد الفنانين على قبره صورة إحدى عرائس البحر ذوات الأصوات الساحرة رمزاً إلى أثر شعره فى النفوس ، وليس هذا فحسب ، بل إن أثينا بنت له معبداً جعلت تقدم إليه فيه الضحايا فى كل عام على نحو ما تفعل لعظماء الأبطال .



[ألصورة رقم ١٩ مأخوذة عن تمثال أثرى يوجد فى قصر لاتران بروما ، وهى تمثل سوفكليس ثانى أعيان الشعراء المأساويين الأثينيين ، وتبدو على مظهره الكرامة دون أدنى قسوة أو جفاف ، ويلوح النبل على وجهه بأجلى مظاهره] .

٢ – أخلاقه

اتفقت الروايات والآثار على أن « سوفكليس » كان وديعاً مرحاً ، رقيقاً عطوفاً . ولما كانت حياته سلسلة متواصلة من الفوز ، مليئة بالمجد ، فلم يحنق على الأقدار ، ولم يحسد أحداً على سعادته . ولهذا لم يكن شىء من نضاله ناشئاً عن حقد دفين أو غيظ كمين ، فدفع ذلك الجميع إلى حبه واحترامه .

ولما كان مَرِحَ المزاج لم يستطع طول التفكير أن ينال من هنائه أو يحمله على التشاؤم ، فأخذ من حياة اللذة والسعادة بحظ موفور وإن كان ذلك فى اعتدال واتزان ، فكان يساهم فى المآدب التى يفيض عليها الشراب من الغبطة والمرح ما هو كفيل بإزالة

هموم الحياة ومتاعبها ، وخليق بإراحة العقول المكدودة والرؤوس المجهدة ، ولم يكن يتحرج أن يمرح مع أصدقائه المعجبين به ، ورفاقه المفتونين بفنه مزاحاً رشيقاً مصوغاً فى عبارات السخرية الهادئة الظريفة التى كانت من خصائص الأثينيين فى ذلك العهد ، والتى نرى صورها الفاتنة مرسومة فى محاورات أفلاطون .

ولما كان سوفكليس شاعراً بالمعنى الأول لهذه الكلمة ، وهو من يشعر أكثر من غيره بسحر الجمال الحى الذى يرفرف أمام قلبه بأجنحة القدسية ممثلاً فى لحاظ العيون ، وابتسامات الثغور ، وورد الخدود ، وفتنة القدود ، فلم يتردد فى أن يستمتع بأقصى أنواع الحرية فى تصوير هذا الجمال فى أبهى صوره ، واستعمال أبعد العبارات عن الاحتياط فى وصفه ، فكان بهذا أثينياً حقاً يمثل ذوق بيئته أصدق تمثيل . ويبدو أن فاجعاته الساتيروسية كانت أمثلة فى الخفة ومجون العبارة إلى حد أن « أوفِدْيوس » الشاعر اللاتينى حينما رمى من معاصريه بالخلاعة فى شعره اعتذر باتخاذه فاجعات سوفكليس مثلاً ينسج على منواله .

أما الجانب العقلى عنده فقد كان عادياً أقرب إلى الجماهير منه إلى الخاصة والممتازين ، فلم يعلم عنه أحد أنه كان كلِفًا بالبحث عن المجهول أو مغرماً بتعدى حدود الحياة الواقعية ، وإنما اكتفى فى عقيدته بالفِكَر الدينية العتيقة عن مصير الإنسان واستخلص منها حِكَماً سامية ترشده فى الحياة العملية ، وجعل يتعهدها بالتغذية من ملاحظاته الخاصة وتجاربه الشخصية ، وكان ذلك حسبه فلم يشغل نفسه بإثارة تلك المشكلات المعقدة الخاصة بأصول الكائنات ، ولذلك لم تنعقد بينه وبين أحد فلاسفة عصره صلة ما ، بل لا يعرف التاريخ له صلة أدبية بأحد خاصة زمانه سوى « هيروذوتوس » الذى أنشأ فيه ، وهو فى الخمسين من عمره قصيدة ضاعت كلها ولم يبق منها غير بيت واحد .

أسلفنا أن هذا الشاعر كان أثينى العاطفة والذوق إلى أبعد حدود هذه الكلمات . ولهذا أحبته أثينا حباً ليس بعده زيادة لمستزيد ، وكلف هو بها كلفاً زائداً على حد المألوف، إذ لما انتهى صيته إلى أمراء المدن الأخرى أخذوا يدعونه فى إلحاح ويغرونه بكل الوسائل

الممكنة فأبى أن يغادر مدينته العزيزة التى افتتن بها وافتتنت به وقدرها وقدرته ، وخلدها وخلدته .

(ب) منتجاته

١ — تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

لا يدرى أحد كم ألف سوفُكْليس من المآسى بالضبط ، فقد أقر الناقد الاسكندرى أرِسْتوفانيس البيزَنْتى مما نسب إليه منها مائة وثلاثاً وعشرين مسرحية ، ووافقه سويداس على هذا العدد ، ولكن الباحث الألمانى « دَنْدروف » لم يثبت فى قائمته إلا مائة وخمسة عشر عنواناً .

ومهما يكن من الأمر ، فإن موضوعاتها لم تتعد المنابع الأولى التى اقتبس منها سلفه إسخيلوس ، إذ أن سوفُكْليس لم يخطر له أن يجدد فى تلك الموضوعات ولم يحاول أن يتمرد فى هذه النقطة على التقاليد المألوفة فعكف على الأقاصيص الغابرة وانتهل من معانيها مسرحياته على النحو الآتى :

(١) اقتبس من حرب ترِوادة والعودة منها خمساً وثلاثين مأساة وفاجعة ساتيروسية ، منها « حُكْم باريس » و «عرس هيلينيه» و «جنون أوديسوس» و « اجتماع الأكيان» و « إيفيجنيا » و « هيلينيه مطالباً بها » و « السجينات » و « ممنون » و « أياس حامل السوط » و « بريامُوس » و « بولِكسينا » و « نوسيكا » و « أياس تيلامون » و « فيلُكْتيتيس » و « إيلكترا » ولم يبق من هذه المجموعة كلها إلا الثلاث الأخيرة .

وكذلك استخلص من الدوائر الثيبية طائفة من المسرحيات لا يعرف عددها بالضبط منها : « أنفياراؤوس » و « ألكمِيون » و « أوديبوس ملكا » و « أوديبوس فى كولونا » و « أنتيجونا » وقد بقيت هذه الثلاث أيضاً .

وقد استخرج كذلك من أقاصيص البيلپسيين عدداً لا يعرف بالضبط ، منه « هيپوداميّا » و « أتريوس » و « ثيپستوس » و « هِرْميونا » وقد ضاعت جميعها .

هناك منبعان آخران لم يمسهما « إسخيلوس » من قبل ، فكان « سوفُكْليس » أول من استغلهما وانتفع بهما فى تأليفه ، وهما : أقاصيص هيركليس ، والأقاصيص الأتيكية ، فانتزع منهما عدة مسرحيات ، فمن المنبع الأول : «هيركليس فى تينار» و «التراخينيات» . وهذه الأخيرة قد بقيت. ومن المنبع الثانى ، وهو أكثر من سالفه ثراء ما يأتى : «إيريجونا» و « تريتوليموس » و « يون » و « كريوسا» و « إچيوس » و « ثِسْيوس ». أما أقاصيص « ديونيسوس » فقد ألهمته عدداً قليلاً من المسرحيات لا يتجاوز عشراً بين مأساة وفاجعة ، ولكن لم يعرف من عناوينها إلا عنوان فاجعة واحدة ، وهو « ديونسياخوس » وأخيراً اغترف عدة مسرحيات من أقاصيص حملة أرغو ، وأقاصيص الأرغوسيين ، ولم يبق من القسمين إلا بضعة عناوين مثل «نساء لِمْنوس» و « نساء كُلْخوس » و «حاملات الماء» و«أميكوس» و « ذانائيه » و « أندروميذا » و « إيتاخوس » .

٢ — تلخيص ما بقى من هذه المآسى

لم يبق من هذا العدد الضخم الذى ألمعنا إليه إلا سبع مآس ، وهى : (ا) « أياس » (ب) « أنتيجونا » (حـ) « إيلكترا » (ى) « أوديپوس ملكا » (هـ) «التراخينيات» (و) « فيلكتيتيس » (ز) « أوديپوس فى كولون » . وإليك إجمالا عاجلا عن كل واحدة منها مع ما يعن لنا ، أو ما عن للنقاد فيها من تعليق .

(١) أياس

موضوع هذه المأساة مقتبس من أحد تفاصيل أحداث حرب ترَوادة ، ومجملها أن رؤساء الهيلين يحكمون لأوديسوس بوراثة أسلحة « أخيلوس » فيحنق ذلك « أياس تيلامون » حنقاً يدفعه إلى التصميم على قتل جميع أولئك الرؤساء ، وإذ يهم بتنفيذ تصميمه تذهب

« أثينيه » بعقله فيختبل ويهيم على وجهه مذبحاً قطعان الحيوانات ، وعلى أثر ذلك تظهر هذه الإلاهة لأوديسوس في خيمته ، فتنبئه بأن « أياس تيلامون » كان يريد قتله هو ورؤساء الهيلين الآخرين ، وأنها هى التى حولت هجومه إلى القطعان ، وأنهـا خبلت عقله وصيرته مجنوناً . وبعد ذلك يصل « أياس تيلامون » ـ وقد زال اختلاط عقـله وعاد إلى صوابه ـ فيصمم على أن يغادر هـذه الحياة التى أصبحت مجلبة للاستهزاء به وعاراً على والده الشيخ فتحاول الجوقة المؤلفة من بحارة « سالامينا » ومن « تِكْميسّا » أسيرته أن يحملوه على العدول عن الانتحار ، مظهرين له ابنه « أوريسا كيس » الذى لا يزال طفلاً ، ومصورين له سوء مصيره من بعده ، فتهدأ حدته قليلاً ، ولـكن ذلك لا يكون إلا ظاهراً ، إذ لا تلبث عزيمته الأولى أن تعاوده . وهنا يتغير المنظر فنجد أنفسنا فى الصحراء على شاطئ البحر ، ونرى « أياس تيلامون » يقدم فيعلن أنه سيموت بشجاعة وإن كان ذلك ليس دون أسف على حرمانه نور الحياة ثم ينحنى فوق سيفه ويعتمد عليه فيخترق جسمه . وعلى أثر ذلك تصل الجوقة وتبحث عن البطل فتلفيه جثة هامدة ، فتنشغل مع « تُكْروس » شقيق « أياس » بالطقوس الجنائزية . وهنا يخصص المؤلف القسم الباقى من المأساة لهذا السؤال ، وهو : ما مصير الجثة ؟ . وقد اعتبر كثير من النقاد هذا القسم الأخير طويلاً مملاً وإن كان لا يخلو من جمال .

تنشأ من هذا السؤال المتقدم ثلاث منـاقشات حادة الأولى بين « تُكْروس » و « مينيلاؤوس » والثانية بين « تُكْروس » و « أجا ممنون » . والثالثة بين « أجاممنون » و « أوديسوس » الذى يقف فى صف البطل المنتحر ضد ذينك الشقيقين الشريرين : « أجا ممنون » و « مينيلاؤوس » اللذين يتمســكان بعدم إجراء الطقوس لهذه الجثة التى غضب عليها الآلهة كما يتمسك « تُكْروس » بدفن شـقيقه مهما كلفه ذلك . وهنا يدافع « أوديسوس » عن البطل الميت ضد ملك الملوك وشقيقه ، فتنتصر فصاحته الـكريمة على خبثهما وينتهى الأمر بأن يأمر « تُكْروس » الجوقة بأداء الواجب الأخير نحو شقيقه وإجراء

الطقوس الجنائزية . ولكن عبقرية المؤلف تظهر بجلاء فى تلك المحاورات التى دارت بين الزعماء الأربعة .

ومن الغريب المدهش أن « سوفُكْليس » قد جعل « أوديسوس » خصم الميت فى الحياة من أكبر أنصاره فى حالة الموت ووضع على لسانه الدفاع القوى عن هذه الجثة حتى يبرر دفنها . وهذه صورة قوية للفضيلة والأخلاق العالية . ونحن لا نغالى إذا قلنا : إن هذه المحاورات التى دارت بين الأبطال حول جثة « أياس » كانت من روائع المنتجات الهيلينية .

لما كانت هذه المأساة ـ فيما يرجح النقاد ـ أقدم ما بقى من مآسى « سوفُكْليس » فقد كان من الطبيعى أن تكون أكثرها بساطة وأقربها إلى نظام « إسخيلوس » وبالتالى يكون تكوينها لا يكاد يقتضى إلا استخدام ممثلين اثنين حسب التقاليد القديمة ، أما الثالث الذى ابتدعه فى حذر ، فلم يقم إلا بتمثيل دورى : البدء والنهاية . وعلى أى حال فإنه يبدو أن أول هؤلاء الممثلين كان يقوم بدورى : « أياس » و « تُكْروس » ، وثانيهم بدورى : « أوديسوس » و « تِكْميسّا » . وثالثهم بأدوار : « أثينيه » والرسول و« مينيلاؤوس» و « أجا ممنون » .

ومما يلاحظ على هذه المأساة أن القسم الغنائى فيها كان لا يزال وفيراً على النمط الغابر تقريباً ، ومع ذلك فإن فن هذا الشاعر الشاب كان قد بدأ يظهر فيها ظهوراً واضحاً بما فاض على جوانبها من تصوير طباع أشخاصها ورسم عواطفهم وأحاسيسهم ، وبما تمتاز به من قيادة العمل فيها بهيئة حاسمة نحو الوحدة التامة والتماسك الكامل . ومما يسترعى الانتباه أيضاً منظر « تكميسّا » وهى تتقدم إلى « أياس » متوسلة إليه بحياة ابنها الطفل ومستقبله ألا ينتحر ، فإنه يعيد إلى الذاكرة ما ورد فى الإلياذة من منظر « أندروماخيه » إذ تستعطف زوجها « هكتور » بحياة ابنهما ألا يذهب إلى معمعة القتال وإن كان موضوع هذه المأساة مقتبساً من الإلياذة الصغرى . وإليك نموذجًا من ذلك الحوار الآنف الذكر :

بين أجا ممنون وأوديشوس

أوديسوس — استمع إلىّ باسم الآلهة ، لا تكن غير إنسانى إلى حد أن ترفض قبراً لهذا المقاتل . لا تبد غيوراً على سلطتك ولا حقوداً إلى درجة سحق العدالة بقدميك . أنا أيضاً لم يكن لى فى الجيش عدو ألد من هذا الرجل منذ اليوم الذى فزت فيه بأسلحة « أخيلوس » ومع ذلك فمهما يكن بغضه إياى ، فلن أستطيع أن أسىء معرفتى إياه إلى حد أن أنكر أنه كان أشجع الهيليين الذين أتوا إلى ترواده إذا استثنينا « أخيلوس » . وإذاً ، فلن تستطيع ـ بدون عسف ـ أن تعامله باحتقار ، فإن هذا سوف لا يكون إهانة لشخصه ، بل لقوانين الآلهة . إن من الظلم أن يهاجم الإنسان رجلاً عظيماً بعد موته مهما كان المقت الذى يحمله له .

أجا ممنون — ماذا ! هل أنت يا أوديسوس الذى تنتصر له ضدى ؟

أوديسوس — أنا نفسى كنت أبغض حين كان من الجمال أن أبغض .

أجا ممنون — ألم يكن من واجبك ـ بالأحرى ـ أن تنتصر بموته ؟

أوديسوس — لاتنتصر يابن « أتريوس » بميزة ضئيلة الفخر إلى هذا الحد .

أجا ممنون — ليس من السهل على الملوك أن يكونوا أتقياء .

أوديسوس — إنهم يستطيعون على الأقل أن يعيروا آذانهم إلى نصائح أصدقائهم الحكيمة .

أجا ممنون — إن واجب الوطنى الصحيح هو أن يطيع من بأيديهم السلطان .

أوديسوس — كف ، فأنت لن تصير أقل درجة بإذعانك لأصدقائك .

أجا ممنون — فكر فى الرجل الذى تمنحه الآن هذه المنحة .

أوديسوس — لقد كان عدوى ، ولكنه كان ذا نفس كريمة .

أجا ممنون — عند أى حد ستقف ، أنت الذى تحترم عدواً ميتاً إلى هذه الدرجة ؟ .

أوديسوس — إن للفضيلة علىّ من السلطان أكثر مما للحقد .

أجا ممنون — ها هم أولاء الرجال غير الثابتين .

أوديسوس — إن كثيرين من أصدقاء اليوم سيكونون أعداء غداً .

أجا ممنون — وهل تظن أن من الخير الفوز بأصدقاء من هذا النوع ؟

أوديسوس — أنا لا أحب القلوب الجامدة .

أجا ممنون — أنت ستصيرنا اليوم فى أعين الناس وضعاء .

أوديسوس — لا ، ولكننا سنظهر عادلين فى أعين كل الهيلين .

أجا ممنون — أنت تريد إذاً ، أن يدفن هذا الجثمان ؟ .

أوديسوس — نعم لأنى أنا أيضاً سأنتهى إلى القبر .

أجا ممنون — وهكذا كل إنسان ، غايته من كل شىء منفعته .

أوديسوس — ولمن يجب علىّ أن أعمل أكثر من نفسى ؟ .

أجا ممنون — سيقال إن هذا فعلك لا فعلى .

أوديسوس — مهما تكن طريقتك فى العمل فإنه على كل حال سيُثْنَى على إنسانيتك .

أجا ممنون — حسن ، إعلم أنه ليس هناك عفو لا أكون مستعداً لمنحك إياه ولو كان أكبر من ذلك ، ولكن أياس لن يكون أقل بغضاً لدىّ فيما بعد منه فيما قبل . إنك تستطيع أن تفعل ما تشتهى .

رئيس الجوقة — من يأبى عليك بعد هذا المسلك يا أوديسوس اسم الحكيم فهو معتوه .

أوديسوس — إننى أعلن إلى تُكْروس أننى منذ الآن صديق أياس بقدر ما كنت عدوه ، إننى سأوارى جسمه معكم ، وسأساهم فى أعمالكم ، ولن أهمل شيئاً من الواجب الذى يتحتم على الفانين أن يؤدوه لعظماء الرجال .

تـكْروس — ما أكرمك يا أوديسوس ، إنه ليجب علىّ أن أحوطك بالثناء ، نعم إنك كنت على غير ما أنتظره منك ، أنت الذى كنت تكره أياس أكثر من جميع الميلين ، وأنت الوحيد الذى انتصرت له . إن حياتك لم تحملك على أن تسب ميتاً كما فعل ذلك الرئيس المختل وشقيقه اللذان كانا يريدان هجره فى العراء قصد الإهانة . آه إنى أتوسل إلى سيد الأولمپوس وإلاهة الانتقام اليقظة وإلاهة العدالة التى لا مفر منها أن يعاقبوا هذين الشقيين كما أرادا أن ينزلا تلك الإهانة البغيضة بهذا البطل . أما أنت يابن « لاإرتيس » الشيخ فإنى لا أجرؤ أن أدعك تضع يدك فى هذا القبر خشية أن أسىء إلى الميت ، فساهم معنا فيما عدا ذلك . وإذا أردت أن يُمَثِّلَ الجيش فى تشييع الجنازة ، فنحن لن نحس فى ذلك بأية غضاضة ، وأنا سأقوم بكل ما عدا ذلك ، أما أنت فاعلم أنك لنا قلب نبيل .

أوديسوس — إننى كنت أود أن أنضم إليكم ، ولـكن إذا كنت تجد ذلك سيئاً ، فإننى أنزل عند إرادتك وأنسحب .

(ب) أنتيجونا

تتلخص هذه المأساة فى أن « أنتيجونا » و « إسمينا » تعودان إلى ثيبا بعد وفاة والدهما « أوديپوس » فتشاهدان تلك الحرب الطاحنة التى تشتعل بين شقيقيهما : « إيتيُـكْليس » و « پولينيكيس » من أجل العرش ، والتى تنتهى بقتل الشقيقين ، كل بيد الآخر كما تمنى لهما أبوهما ، وإذ ذاك يخلو الجو لخالها « كريپون » فيصعد على العرش ، وليس هذا فحسب ، بل إنه يحرم أن تقام الطقوس الجنائزية لـ « پولينيكيس » وكان حرمان الميت من هـذه الطقوس معناه الحكم على روحه بأن تتيه مائة سنة على شاطئ نهر إستِكْس دون أن تستقر فى مملكة الموتى . وكان هذا العمل أيضاً يحمل فى ثناياه التعـدى على حقوق الآلهة . وإذاً ،

فدفن هذه الجثة الآن أصبح يعادل إنقاذ رجل من الموت ، ولـكنه لا يجرؤ أحد على إبداء هذه الشهامة والقيام بذلك الواجب الذى يسخط إهماله الآلهة ويرضى الملك الجـديد إلا « أنتيجونا » التى كانت إذ ذاك ذات حظ وافر من الاشتهار بحبها لأبيها والتضحية فى سبيله ولم تكن هذه الفتاة تجهل الخطر الذى تتعرض له بهذا العمل ، ولـكنها تفضل أن تواجه سخط الملك بدفن شقيقها على أن تهين القانون الإلاهى ، فتقاوم بفصاحة وحماسة فكرة شقيقتها « إسمينا » التى تريد أن تحولها عن هذا التصميم ثم تخرج لتنفيـذه ، ثم يجىء « كريبون » على المسرح ، وهنا يدخل أحد الحراس فينبئه بأنه رغم رقابته ورقابة زملائه الدقيقة قد ألقى مجهول التراب على الجثة ، فيتهدد الملك الحارس بالموت إذا لم يعثر على الجانى أو الجناة ، فينصرف الحارس ثم لا يلبث أن يعود فيخـبر الملك بأنه فاجأ « أنتيجونا » تحاول دفن « بولينيكيس » فيثور ثائر « كريبون » ويستحضر « أنتيجونا » ويسألها فتجيبه بذلك الجواب الخالد الذى كان عماد الفلاسفة فى تعريف القانون الخلقى غير المـكتوب . وهنا تؤثر بطولتها فى الشعب فتربح كثيرا من الأنصار ، وتحمر أختها خجلا من نذالتها ووضاعة موقفها بإزاء أخيها الراحل . وعلى أثر ذلك يظهر « هيمون » بن « كريبون » وخطيب « أنتيجونا » فيحاول أن يفهم والده بكل احترام كم كانت « أنتيجونا » موضع الإعجاب من جميع سكان المدينة بسبب هذا العمل العالى ويرجو والده أن يغير تصميمه بإزائها ، ولكن « كريبون » يتمسك بأوامره ، وهى أن « أنتيجونا » تسجن فى حجرة ضيقة تحت الأرض وتترك حتى تموت ببطء . وهنا تمر « أنتيجونا » على المسرح للمرة الأخيرة وتودع الحياة ، ولـكن العقاب الإلاهى لا يلبث أن يهوى على رأس « كريبون » إذ يتنبأ له « تيرسياس » العراف بتعاسات قاسية فيرتاع من مصيره ويحاول أن يتلافى جريمته ، ولـكن بعد فوات الوقت ، إذ حين يدخل إلى الحجرة يجد « أنتيجونا » قد فارقت الحياة . وحين يقع نظر « هيمون » خطيبها على جثتها يتملكه اليأس فينتحر تحت بصر أبيه وسمعه . وهنا يعود إلى المسرح رسول فينبئ الملكة « أوريذيكا » بهذه الكارثة المضاعفة فتفزع وتنصرف . ولم يكد « كريبون » يحضر جثة ابنه حتى ينمى إليه نبأ كارثة أخرى ، وهى أن الملكة قد قتلت

نفسها ثم تنتهى المأساة بمنظر ذلك الطاغية وهو فى أشنع حالات اليأس يبكى ابنه وزوجته .

لما كانت مأساة « أنتيجونا » قد مثلت فى سنة ٤٤٠ فقد اقتضى هذا أن تحمل آثار العهد القديم من بساطة القصة وطول دور الجوقة وما شاكل ذلك . ويبدو أنه استلهم موضوعها من المنظر الأخير من مأساة « مهاجمو ثيبا السبعة » لـ « إسخيلوس » حيث تنتهى هذه الأخيرة بترك « أنتيجونا » وقد صممت على مواراة جثة أخيها مهما كلفها ذلك ويعتبر النقاد أن مما يشرف « سوفُكْليس » ويشهد له بالبراعة فى الفن المسرحى أن يستطيع استخلاص مأساة كاملة من هذا الطرف الضئيل من الأقصوصة ، وأن يجد من المقدرة ما يمكنه من إيصال هذا المنظر البسيط إلى ما وصل إليه من سعة وامتداد .

كان شاعرنا فى هذه المأساة قد خطا فى التجديد خطوة أوسع من سابقاتها وعرف كيف يستخدم الممثل الثالث استخداما بارزا حين صور لنا « أنتيجونا » و « إسمينا » تتعارضان أمام « كريون » وفى هذا المنظر نفسه يتضح كيف انه كان قد بدأ يفهم تعارض الطباع ، وتضارب الأخلاق ويقدر على رسمهما بهيئة لم يتطاول إليها « إسخيلوس » .

أما توزيع الأدوار فيرجح الباحثون أنه كان كما يأتى : الممثل الأول يقوم بدورى : « أنتيجونا » و « هيمون » والثانى يقوم بأدوار : « إسمينا » والحارس و « تيرسياس » والرسولين . والثالث يقوم بدورى « كريون » و « أوريذيكا » .

والآن هاك ترجمة شىء من هذه المأساة :

تحقيق الملك مع أنتيجونا

كريون — لكن ! أجيبينى بدون دوران ، و بقليل من الكلمات هل كنت تعلمين الحظر الذى أصدرته ؟ .

أنتيجونا — نعم كنت أعلمه ، وهل يمكن أن أجهله ؟ إنه كان عاماً .

كريون — ومع ذلك فأنت جرؤت على أن تتمردى على هذا القانون .

أنتيجونا — ذلك لأنه ليس زوس هو الذى نشر هذا القانون ولأن العدالة التى ترافق آلهة الجحيم لم تمل على بنى الإنسان قانوناً كهذا ولم أكن أتصور أن مراسيمك لها من القوة ما يجعلها تقدم إرادة إنسان على القوانين التى ليست مكتوبة ولكنها إلاهية ثابتة ، لأن هذه القوانين ليست وليدة اليوم ولا أمس ، وإنما هى توجد منذ الأزلية ولا يعرف أحد متى وجدت . فهل كان الواجب يقضى علىّ بسبب الخوف من جرح كبرياء أحد بنى الإنسان أن أعرض نفسى لعقوبة الآلهة . أنا كنت أعرف أنه لابد من موتى — وهل أستطيع أن أجهل ذلك ؟ — حتى بدون أمرك . فإذا مت قبل الأوان ، فإننى أهنئ نفسى بذلك المصير ، إذ من يعيش مثلى فى وسط الآلام التى لاتحصى كيف لا يكون الموت له سعادة ؟ . وهكذا لن يكون الحظ الذى ينتظرنى قاسياً علىّ . لكن لو أننى تركت جثة شقيقى بدون مواراة لأحزننى ذلك . إن ما يحدث لى لا يهمنى والآن إذا كان سلوكى يبدو فى نظرك مخالفاً للعقل ، فمن الممكن أن يكون هو المجنون ذلك الذى يتهمنى بالجنون .

رئيس الجوقة — بهذا الخلق الذى لا ينثنى يعرف الناس ابنة « أوديبوس » غير القابل للانحناء .

وداع أنتيجونا

رئيس الجوقة — أيها الغرام الذى لا يخضع أنت الذى تنقض على أقوياء أهل الأرض والذى تستريح فوق وجنتى الفتاة الناعمتين ليلا . (انظر الصورة رقم ٢٠ فى الصفحة الآتية) أنت الذى تقتحم البحار ، وتزور كهوف الحيوانات المتوحشة والذى لا ينجو من سلطانه أحد . لا بين الآلهة ولا بين الأناسى الذين حياتهم يوم واحد ، والذى يصير من يستولى عليه فريسة للهذيان ، إذ أنك تقتاد إلى الجور قلوب العادلين لتعاستهم . إن هذه الاضطرابات والمنازعات الأسرية أنت الذى تثيرها ، فالسحر فى عينى الخطيبة الشابة ينتصر على أقدس القوانين ويتقدمها ، لأن « أفروديتيه » تلك الإلاهة التى لا تغلب تعبث بالعقبات ، (انظر الصورة رقم ٢١ فى صفحة ١٢٩) . بل أنا فى هذه اللحظة أترك نفسى أنسحب إلى التمرد

على القوانين فى هذا المنظر ولا أستطيع أن أقف عبراتى حينما أرى هذه العذراء الشابة « أنتيجونا » تتقدم نحو سرير الموت الذى ينام عليه جميع بنى الإنسان .

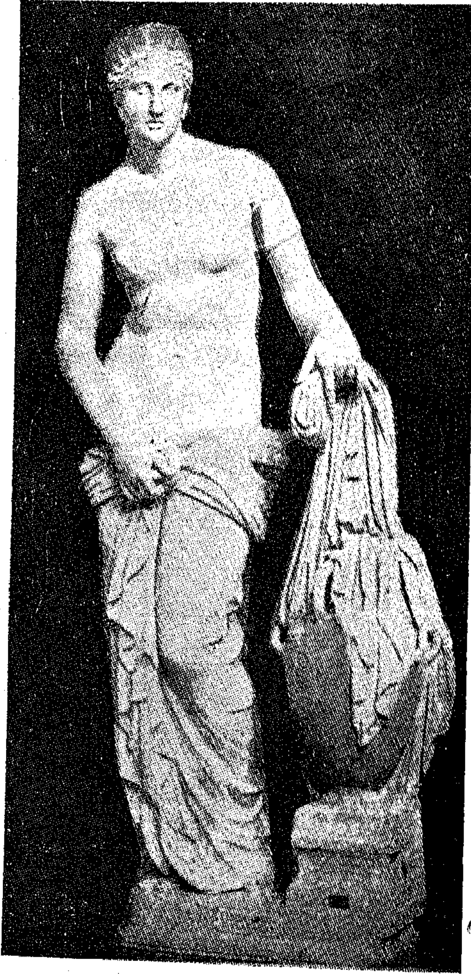


[ألصورة رقم ٢٠ من صنع الفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف اللفر ، وتمثـــل إيروس إلاه الغرام واقفاً فوق هيكل ناشراً جناحيه ، وإلى جانب الهيكل فتاتان ترقصان بعد أن نثرتا الزهور حول هيكل الإلاه] .

أنتيجونا — آه يا سكان ثيبا وطنى انظروا إلىّ مزاولة سفرى النهائى ، ومشاهدة للمرة الأخيرة ضوء الشمس الذى يجب ألا أراه بعد الآن ، لأن « هاديس » الذى عنده يرقد كل الفانين يجتذبنى حية إلى شاطئ نهر « الأكيرون » دون أن أعرف الزواج ودون أن تردد أغنية العرس اسمى . إن « الأكيرون » هو الذى سيكون زوجى .

رئيس الجوقة — وهكـذا أنت ترتحلين أيتها الماجدة الشهيرة دون أن تهوى تحت إصابات المرض أو تحت ضربات الخنجر ، ولـكنك — فريدة بين بنى البشر — ستنزلين حرة وحية عند « هاديس » .

(حـ) إيلكترا Electra



[ألصورة رقم ٢١ مأخوذة عن تمثال من صنع الفنان الهيليني پركسيتيلوس يوجد بمتحف الفاتيكان ، وهى تمثل أفروديتيه إلاهة الدله والوله ، وذلك التمثال هو الذى اتخذ نموذجاً لعدد كبير من الفنانين فى صنع تماثيلهم لهذه الإلاهة] .

تتلخص هذه المأساة فى أن « كليتمنْذِسْترا » ترى زوجها القديم « أجا ممنون » فى الحلم يلقى فى النار بعصا عشيقها وزوجها الجديد « إيجستوس » الذى تآمرت معه على قتل زوجها ، فينبت من هذه النار غصن يظلل البلاد بظلاله فتنزعج من هذا الحلم وترسل ابنتها « كريسوثيميس » تحمل القرابين إلى قبر والدها ، لتهدئ روحه ، ولكن إيلكترا تلتقى بشقيقتها قبل إنجاز هذه المهمة ، فتنهاها عن إطاعة أمها وتأمرها أن تقذف بهذه القرابين فى الهواء ، و بأن تأخذ خصلتين من شعرها وتضعهما على قبر والدها وتتوسل إليه أن يعيد إليهما شقيقهما . وهنا تظهر والدتهما « كليتمنْذِسْترا » طافحة بالتهديد والسباب ضد « إيلكترا » التى تتهمها بأنها انتهزت فرصة غيبة الملك وخرجت لتشن الغارة على أسرتها ، بيد أن « إيلكترا » تبطل هذه السفسطة بمنطق لا ينحنى .

وعلى أثر ذلك يصل رائد « أورستيس » فيعلن أنه جاء لينبئهم بوفاته على أثر سقوطه من فوق المركبة أثناء حفلة سباق « أپولون » وأن الوعاء الذى يحتوى على رماد جثته سيُحْمَلُ إليهم قريباً ، فتدعو « كليتمنْستراً » الرسول إلى القصر ، بينما تولول « إيلـكترا » على موت شقيقها مع الجوقة . وإذ ذاك تعود « خريسوثيميس » مسرورة لأنها تجد على قبر أبيها خصلة شعر حديثة القص وقرابين جديدة ، فتعتقد أن « أورستيس » قد حضر ، وأنه هو الذى قدم هذه القرابين إلى أبيه ، ولـكن « إيلـكترا » تجيبها قائلة : إنها قرابين شخص مجهول ، إذ أن شـقيقنا قد توفى ، وأن رسول النعى فى القصر ، فهلم أعينينى ولنضرب « إيجستوس » بيدينا ، فترفض « خريسوثيميس » عرض شقيقتها وتعود إلى القصر . وهنا يصل « أورستيس » وليس هو فى هذه المأساة كما فى مأساة « إسخيلوس » تلك الضحية المسكينة التى تضطرب أمام الوحى ، بل هو بعيد عن الوسوسة والتردد ، هادئ فاتر ، يطيع الوحى إطاعة الرجل المسرور بتأديته واجباً مقدساً . وبعد القتل لا يحس بتأنيب الضمير .

يظهر « أورستيس » على المسرح فى صورة الرسول الذى يحمل الرماد المزعوم ، فتتسلم « ايلـكترا » الوعاء وتوجه إلى رماد شقيقها تلك الولولة الخالدة . وحين يسمع «أورستيس» هذه الخطبة البليغـة يتيقن أنه الآن أمام شقيقته فلا يستطيع أن يكبت انفعاله ، فيكشف لها عن نفسه ، فتستطار فرحا . وإنهما لفى هذه السعادة ، إذ بالرائد يجىء وينبىء سيده بأن وقت العمل قد حان ، ثم يدخلان القصر وتقف « إيلـكترا » على الباب . لأنها تخشى أن يفاجئهما « إيجستوس » الذى كانت الملكة قد بعثت إليه لتنبئه بوفاة ابنها . وبعـد قليل تسمع صيحات فى القصر . وهنا تنتهى المأساة بذلك المنظر المروع الذى يقوم فيه الابن خلف الستار بتنفيذ انتقامه المرعب فى جمود وصمت وقسوة بينما لا ينطق لسان الابنة بكلمة إشفاق على أمهـا . وبعد قتل « كليتمنسترا » يجىء « إيجستوس » فيقع بين أيديهما فيسحبه « أورستيس » إلى داخل القصر ، ليذبحه فى نفس المـكان الذى ذبح فيه والده .

لا يعرف أحد متى مثلت هـذه المأساة للمرة الأولى ، ولـكن الصلة بينها وبين

مأساة « أنتيجونا » هى أن الشخصية الأساسية فى كل منهما فتاة تتمثل فيها البطولة والنبل والإخلاص .

والموضوع الذى عالجته هو عين موضوع « حاملات القرابين » لـ « إسخيلوس » ولكن بين هاتين المسرحيتين كثيرا من الفروق ، فعند « إسخيلوس » يكاد كل ما فى المأساة من وقائع يتلاشى أمام انتقام « أورستيس » لوالده بينما عند « سوفكليس » تكاد كل أهمية المأساة تتركز فى « إيلكترا » وعواطفها والبر بشقيقها ، وعرفان الجميل السائد بينهما ، وفى قوة هذه الفتاة وشجاعتها ونبلها إلى حد يشعر القارىء بأن الانتقام فى هذه المأساة ليس إلا فرصة أظهر فيها المؤلف « إيلكترا » فى صور مختلفة تسترعى الانتباه .

لا يكاد القارىء يبدأ مأساة « سوفكليس » حتى ينسى « إيلكترا إسخيلوس » إذ هو لا يرى فيها تلك الفتاة الجبانة التى يصل بها الضعف والخوف من أمها إلى درجة لا تجرؤ معها على أن ترجو من الآلهة علنا حضور شقيقها فتشجعها الجوقة على هذا الدعاء ، وإنما هو يرى « إيلكترا » ثائرة قاسية إلى حد أن تحاول الجوقة تهدئة هياجها ، وتلطيف آلامها . وهذا الخلق الحازم يظهر أكثر عند مواجهتها شقيقتها « خريسوثيميس » ومحاولتها إقناعها بالتمرد على تلك الوالدة الآثمة ، وهى بهذه الشجاعة وتلك الثورة على الظلم ، وهاتيك العزيمة القوية وشعورها نحو شقيقها وتقديرها لواجبها وحرارتها فى تأديته تشبه « أنتيجونا » ولكنها تفوقها فى الانقباض والوحشية ، وقد نتج هذا من أن حظ « إيلكترا » كان أسوأ من حظ « أنتيجونا » إذ قد قدر عليها أن تساهم فى التعاسة باشتراكها فى قتل والدتها .

ومن جوانب هذا التشابه أيضاً أن موقف « خريسوثيميس » إلى جانب « إيلكترا » يكاد يماثل موقف « إسمينا » إلى جانب « أنتيجونا » ولعل فوز الشاعر فى الأولى هو الذى شجعه على متابعة نفس الفكرة فى الثانية لا سيما وأن النقاد يرجحون ترجيحاً يقترب من اليقين ظهور هذه المأساة بعد أنتيجونا .

أما أغانى الجوقة فيها فقد نقصت كثيراً عنها فى المآسى السابقة إذا استثنينا أغنية

الدخول : بارودوس فإنها لا تزال طويلة بعض الشىء . ولا ريب أن هذا هو إحدى علائم التطور كما أن استخدام ثلاثة ممثلين قد نضج فى هذه المأساة نضوجاً يوضحه إسناد أدوارهم إليهم فى فن متقن : فالممثل الأول يقوم بدور « إيلكترا » والثانى يقوم بأدوار : « أورستيس » و « خريسوثيميس » و « كليتمنسترا » . والثالث بدورى : المربى و « إيجستوس » .

وإليك ترجمة نموذج من هذه المأساة :

ولولة إيلكترا أمام رماد شقيقها المزعوم

إيلكترا — أوه ! أيتها البقايا الأخيرة لذلك الإنسان الذى أحببته أكثر من كل من عداه . يابقايا عزيزى « أورستيس » كم هذه الحالة التى أتسلمك عليها بعيدة عن الآمال التى أحسست بها حينما يسرت لك سبيل الارتحال من هذا المكان ! . اليوم ليس إلا رماداً جامداً ، ذلك الذى أمسكه بيدى . حينما تركت هذه البلاد يابنى كنت مملوءاً بالحياة . آه ! ياليتنى كنت مت قبل أن أرسلك إلى أرض أجنبية حين حملتك بين ذراعى ونجيتك من الموت ! نعم كنت ستموت فى ذلك اليوم ، ولكنك كنت تقاسم والدك قبره ، أما اليوم فأنت قد هلكت ببؤس أجنبياً عن وطنك ، وفى أرض المنفى بعيداً عن أختك ، ولست أنا التعسة التى غسلت يداها جثتك ورفعتها من وسط اللهب ، وإنما أيد أجنبية أيها البائس هى التى قامت نحوك بهذا الواجب الأخير . والآن أنت تعود إلىّ رماداً خفيفاً فى زق خفيف . واحر قلباه ! ماذا أفادت العنايات التى أحطت بها طفولتك والتى كنت سعيدة بأن أفيضها عليك ، لأنك لم تكن قط أعز على والدتك منك علىّ أنا ، ولا أحد غيرى فى المنزل كان ينشغل بطعامك ، وإلىّ وحدى كنت تتجه دائماً داعياً إياى بشقيقتك . والآن موتك نزع منى كل شىء فى يوم واحد . لقد ارتحلت كالعاصفة حاملا معك كل شىء : فأبى لم يعد موجوداً ، وأنا مت ، وأنت نزلت إلى القبر ، أعداؤنا ينتصرون . إنها ثملة من السرور ، تلك الأم غير الجديرة باسم الأم ، والتى بدون علمها أرسلت إلىّ عدة مرات

رسائل تنبئنى فيها بأنك ستظهر وستعاقبها ، ولـكن الجن الشرير الذى يتعقبنا نحن الاثنين قوض هذا الأمل الأخير . واحر قلباه ! واحر قلباه ! أيتها البقايا البائسة آه ! آه ! لقد قمت بأشأم الأسفار ، وعدت لتقضى علىّ . نعم أنت قضيت علىّ ياشقيقى فاستقبلنى إذاً ، فى مقرك الأخير . لينفتح العدم لشقيقتك المنعدمة حتى أثوى معك من الآن فصاعداً تحت الأرض . حينما كنت على ظهر الأرض ، كان حظك وحظى متساويين . والآن أيضاً أنا أتمنى الموت ، لأقاسمك قبرك ، لأنى لا أعلم أن الموتى يعرفون الألم .

تعارف أورستيس وشقيقته إيلـكترا

إيلـكترا — هل من الممكن أن تكون من أسرتنا ؟

أورستيس — لو استطعت أن أثق بهؤلاء النساء لأوضحت لك نفسى .

إيلـكترا — أنت تستطيع ذلك ، تكلم ، إنهن سيكن كتومات .

أورستيس — حسن ، دعى هذا الوعاء لـكى تعلمى كل شىء .

إيلـكترا — أوه ! كلا ، أستحلفك بالآلهة أيها الأجنبى لا تضطرنى إلى ذلك .

أورستيس — افعلى ما أقول ، فلن تندمى عليه .

إيلـكترا — أستحلفك بهذه اللحية التى ألمسها ألا تنزع منى هذه الوديعة العزيزة .

أورستيس — كلا ، أنا لا أستطيع ذلك .

إيلـكترا — ما أشقانى يا أورستيس ! هل ينبغى أن أحسد حتى على رمادك !

أورستيس — قولى خيراً من ذلك ، فأنت تحزنين نفسك خطأ .

إيلـكترا — كيف أنا أحزن نفسى خطأ على انعدام شقيقى ؟ .

أورستيس — ليس لك الحق فى أن تنطقى بهذه اللغة .

إيلـكترا — هل أنا إذاً ، غير جديرة بالراحل إلى هذا الحد ؟ .

أورستيس — لست غير جديرة بأحد ، ولـكن هذا الزق لا يحوى شيئاً يمسك .

إيلكترا — كيف ؟ أحينما أحمل ما كان جسماً لأورستيس ؟ .

أورستيس — كلا ، إن جسم أورستيس ليس هنا إلا لفظا .

إيلكترا — أين إذاً ، قبر ذلك التعس ؟ .

أورستيس — قبره ! إنه لايوجد قبر لمن يعيشون .

إيلكترا — ماذا تقول يابنى ؟

أورستيس — لا أقول شيئاً غير حق .

إيلكترا — هل من الممكن أن يكون حياً إذاً ! .

أورستيس — مادمت أحيا .

إيلكترا — هل أنت إذاً ، أورستيس ؟

أورستيس — انظرى إذاً ، إلى هذا الخاتم الذى طبعه علىّ والدى ، لتتبينى أن ما أقوله حق .

إيلكترا — أيها اليوم السعيد ! .

أورستيس — نعم سعيد فى الواقع .

إيلكترا — أوه ! أيها الصوت العزيز أنت فى النهاية جئت ! .

أورستيس — من العبث بعد الآن أن تتنسمى أخبارى .

إيلكترا — أنا أحتضنك بين ذراعى .

أورستيس — لتشأ السماء أن يكون ذلك دائما .

إيلكترا — أيتها الرفيقات العزيزات ، يانساء مدينتى . انظرن هذا هو «أورستيس» الذى أماتته فى الماضى حيلة وأنقذته اليوم حيلة .

حوار بين كليتمنسترا و إيلكترا

إيلكترا — أنت لن تقولى لى اليوم ـ إذا كنت تكلميننى بهذه اللهجة ـ إننى أنا التى وجهت إليك أولا كلمات مرة ، ومع ذلك فلو سمحت لى لأجبتك كما ينبغى عن أبى وعن أختى .

كليتمنسترا — ليكن ، فأنا أوافق على ذلك ، ولو أنك استعملت دائما هذه اللغة لما كلمتك بمرارة .

إيلكترا — سأتكلم إذاً ، أنت تعترفين بأنك قتلت أبى ، فهل يمكن إذاً ، أن يعترف بشىء أكثر إخجالا من ذلك ، سواء أكان قتله عدلا أم غير عدل ؟ أما أنا ، فأقول لك : إن قتلك إياه كان ضد كل عدالة ، إنما ذلك الرجل الفاجر الذى تعيشين معه الآن هو الذى أغواك وقادك إلىهذا العمل . إسألى أرتيميس الصائدة منذا الذى كانت تريد أن تعاقبه حينما حجبت أكثر الرياح فى « أوليس » أو بالأحرى: أقول لك ذلك أنا نفسى ما دمنا لا نستطيع أن نعلمه منها ، قد نمى إلىّ أن والدى فيما مضى تلهى بأن تعقب فى إحدى الغابات المقدسة لأرتيميس وعلا جديرا بالملاحظة بسبب جلده المنقط وقرونه الطويلة فذبحه . وفى أثناء ثمله بانتصاره ترك كلمات لا أدريها تخرج من فمه . وإذ ذاك سخطت ابنة « ليتو » وحجزت الهيلين إلى أن يضحى أبى بابنته تكفيرا عن خطيئة ذبحه ذلك الحيوان . وها هو ذا السبب الذى من أجله كانت ابنتك ضحية ، إذ أن الجيش الذى كان محجوزا فى « أوليس » لم يكن يستطيع أن يصل إلى تروادة أو يعود إلى وطنه إلا بهذا الثمن . وهكذا بعد أن قاوم والدى زمنا طويلا أذعن للضرورة وسلّم بذبحها ولم يكن ذلك منه إرضاءا لـ « مينيلاؤوس » بل لو فرضنا معك أنه أراد بهذا العمل أن يؤدى خدمة لأخيه ، فهل كان يجب من أجل ذلك أن يهلك بيدك ؟ و بأى حق ؟ . إحذرى أن تكونى - بتأسيسك قانونا كهذا للأناسى - تعدين لنفسك مشروع دموع وندم ، لأنه إذا كان الدم يتطلب الدم ، فإن العدالة تريد أن تكونى أولى الهالكين لكن احذرى أن تستندى إلى مبرر عابث كهذا ، لأنه ، أنبئينى من فضلك ، لماذا أنت تزملين اليوم بالعار بحياتك مع هذا المجرم الذى ساعدك فيما مضى على قتل والدى ؟ ولماذا عندك أطفال منه على حين أنك تتأسفين على وجود الثمرات الشرعية للاجتماع الشرعى ؟ كيف أوافق أنا على سلوك كهذا ؟ وهل تقولين إنك بهذا أيضا تنتقمين لابنتك ؟ إنك لن تستطيعى أن تقولى ذلك بدون خجل ، لأنه ليس جميلا أن تتزوج امرأة عدوا بسبب ابنتها ، ولكن من المستحيل إعطاؤك رأيا

بدون أن تذهبى لتصيحى فى كل مكان أننا نشنع على أمنا . ومع ذلك فإن التى أراها فيك هى أقل أما منها سيدة آمرة ، أنا التى أحيا حياة بائسة بين أحضان الآلام التى لا تندرج تحت حصر والتى أنت وعشيقك لا تكفان عن أن ترهقانى بها . أما ذلك الآخر المنفى الذى أنقذ لا بدون عناء من يديك وهو « أورستيس » التعس فإنه يحيا بعيدا عن هذا المكان حياة شقية . لقد وبختنى مرات كثيرة على أن ربيته لينتقم لنا . كنت سأقوم أنا بهذا الانتقام لو أننى كنت مقتنعة بالمقدرة عليه . وبعد كل هذا أعلنى فى كل مكان أننى رديئة وغضوبة ووقحة كما تختارين . وإذا كانت هذه المعائب حقا من نصيبى ، فإن التى أنا مدينة لها بالحياة لا حق لها فى أن تحمر من ذلك .

(ى) أوديبوس ملكا Oedipos Roi

تتلخص المأساة فى أن الوباء يتفشى فى مدينة ثيبا ، ويظل يحصد الأرواح ويكتسح الأفراد والأسر بهيئة مرعبة لا عهد للهيليين بها إلا فى الأحيان التى يكون الآلهة فيها غاضبين عليهم ، فترتاع الجماهير وتضطرب الأسرة المالكة ويعاهد الملك « أوديبوس » الشعب على أن يعينه بكل ما لديه من قوة على التخلص من هذه الحالة ثم يرسل « كريبون » شقيق زوجته إلى « دلفيه » ليستشير « أپولون » فيفعل ويعود مزودا بالوحى المحدد ، وهو أن الملك السابق « لايوس » قد مات قتيلا ، وأن قاتله موجود فى المدينة ، وأن الوباء لن ينقطع عنها إلا إذا مات هذا السفاح أو نفى ، فيقلق « أوديبوس » ويصمم على أن يكشف هذا السر ويستنزل اللعنة على هذا القاتل ثم يرسل فى طلب العراف « تيرسئياس » تحت تأثير نصيحة « كريبون » . وعندما يمثل بين يديه يسأله عن السر ، فيأبى أن يعترف فى أول الأمر ، ولكن « أوديبوس » يهدده ويسخر منه سخرية لاذعة ويقول له متهكما : « إذا كان الآلهة قد اصطفوك حقا وجعلوا قلبك موطنا للوحى فلماذا لم يلهموك حل لغز أبو الهول المزعج الذى هزمته أنا حين تنبأت بهذا الحل العويص » . (أنظر الصورة رقم ٢٢ فى الصفحة الآتية) .



[ألصورة رقم ٢٢ مأخوذة عن رسم على كأس هيلينية توجد فى متحف الڤاتيكان بروما ، وهى تمثل أوديبوس جالسا أمام أبى الهول الهيليني الذى يوجه اليه ذلك اللغز العويص الشهير]

وإذ ذاك لايسع العراف إلا أن يعلن أن أوديپوس نفسه هو الذى يدنس وجوده هذه المدينة ، فينزعج « أوديپوس » ويرميه بالكذب والبهتان . وعلى أثر احتلال هذه العقيدة نفسه يتشاجر مع شقيق زوجته ، وحينما تسمع الملكة « يوكَسْتا » ضجيج هذه المشاجرة تسرع إلى حيث شقيقها وزوجها ، فينبئها هذا الأخير بتهمة « تيرسْياس » فتطلب إليه ألا ينزعج من قول العراف وتطمئنه قائلة :

فى الواقع أن وحياً تنبأ فى الماضى للملك « لايوس » بأنه سيقتل بيد ابنه ، ولهذا بعد وضع هذا الطفل بثلاثة أيام أمر والده بأن يقذف به فوق جبل عال غير قابل للتسلق ، وفوق ذلك فإن الذين قتلوا « لايوس » هم من قطاع الطريق الأجانب التقوا به عند مفترق الطرق

الثلاث . و بهذا أنت ترى أن « أپولون » لم يوفق فى هذا الوحى ، وأن هذا الطفل لم يكن هو قاتل والده ، ولكن « أوديپوس » يهتز قلبه حين يسمع عبارة زوجته ، وهى أن «لايوس» قد قتل عند مفترق الطرق الثلاث ، لأنه يتذكر أنه فعل فعلته فى ذلك المكان . وعلى أثر ذلك يأخذ فى سؤال : يوكَسْتا مضطربا و يسرد تاريخه عليها فينبئها بأنه ابن « پوليبوس » و « ميرو با » ملكى « كورَنْتا » ولكنه قيل له فى أحد الأيام على المائدة : إن « پوليبوس » لم يكن والده ، فارتاع من هذه العبارة واتجه سراً إلى « دَلْفيه » وسأل الوحى فتنبأ له بمستقبل فظيع ، إذ نبأه بأنه سيقتل والده ، وسيتزوج بوالدته ، وأنه سينتج من هذا الزواج نسلاً بغيضاً يقزز البشر ، فانزعج وفر من مدينة كورنتا ثم يستأنف روايته فيقول مخاطباً زوجته : وعند ما وصلت إلى ذلك المكان الذى تتحدثين عنه ، التقيت فى الواقع بشيخ مجهول فوق مركبته ومعه حاشيته ، فأرادوا أن يقصونى عن طريقهم بعنف، بل إن ذلك الشيخ شكنى بعصاً مدببة . و اذ ذاك تملكتنى ثورة الغضب ، فقتلتهم جميعاً . والآن أنا أسائل نفسى : ألا يمكن أن يكون هذا الشيخ هو « لايوس » ؟ . و إذ تسمع « يوكَسْتا » هذه القصة تستمر فى طمأنته فتؤكد له أن خادماً قد نجا من الموت ونبأها بأن زوجها قد قتل بأيدى عدة أشخاص . ولكى تزيد فى طمأنته ترسل فى طلب ذلك الخادم وكان يرعى القطعان فى الجبل . وفى نفس اللحظة يصل رسول من كورنتا و يخبرهم بأن الملك « پوليبوس » قد مات ، وأن المدينة تدعو « أوديپوس » لتصعده على عرشه . وعند ذلك يسخر « أوديبوس » من الوحى ، إذ أن الرسول قد أخبره بموت والده موتاً طبيعياً وأنه لم يقتله ، بيد أنه لا يفكر فى أن الوحى قد تنبأ له بتزوج والدته ، وأن هذه الوالدة لم تمت بعد ، ولكن الرسول يهتف به قائلاً : اطمئن فأنت لست ابن « پوليبوس » و « ميرو با » إذ أنا نفسى الذى وجدتك سابقاً على جبل « كيثيرون » وتسلمتك من أحد رعاة الملك « لايوس » وكانت قدماك موثقتين ومتورمتين . ومن هذا جاء اسمك « أوديپوس[١] » فتبناك « پوليبوس » و « ميرو با » .

---

(١) كلمة « أوديپوس » فى اللغة الهيلينية معناها : ذو القدمين المتورمتين .

وإذ ذاك تكتفى « يوكستا » بهذا الإيضاح فتغادر المسرح ، وهنا يصل الخادم الذى كان يرافق « لايوس » يوم قتله ، وهو نفسه الذى كان رسول كورنثا يتحدث عنه وينبئ الملك والملكة بأنه هو الذى سلم الطفل إليه فيعرفه ، وهنا يصيح « أوديپوس » : واحرّ قلباه! واحرّ قلباه ! . سيتضح كل شىء . أوه ! أيهـا النور أنا أراك المرة الأخيرة ، ثم يدخل القصر . وعلى أثر ذلك تولول الجوقة على حظ الملك . وهنا يصل رسول آخر فيروى أن « يوكستا » قتلت نفسها يأساً ، وأن « أوديپوس » قد فقأ عينيه .

يرجع بعد ذلك « أوديپوس » ، والدم يتقاطر من عينيه ولم يعد إذ ذاك الملك المتكبر ، وإنما هو متوسـل متواضع يرجو « كرييون » الذى سبه أول الأمر أن يعينه على الخروج من المدينة وأن يحمى ابنتيه ثم يقبل هاتين التعستين ويبتعد بخطى بطيئة مستمطراً على تلك الأرض التى طردته لعناته الشخصية .

بهذه الخاتمة الأسيفة تنتهى تلك المأساة القيمة التى يمكن أن نوجزها فى جملة واحدة ، مؤداها أن ملكاً يصرف كل ذكائه وعنايته فى استكناه أحد الأسرار حتى إذا تم له استكناهه تبين أنه ضده ، وكان معول مجده ، وعلة هوى تاجه .

يعد النقاد هذه المأساة — من ناحية موضوعها وتصوير أخلاق شـخصياتها ، وتنسيق أدوارها ومناظرها وما اشتملت عليه من عواطف وأحاسيس — فى طليعة أبرز المآسى الهيلينية، وقد اتفقوا على أنها أبدع ما بقى لنا من مآسى « سوفكليس » لأنها هى اللوحة الناطقة التى يبدو عليها فنه فى أبهى صوره ، وتتمثل فيها ثقته بنفسه فى أروع مظاهرها .

نعم قد يكون موضوعها مقتبساً من أوديپوس إسخيلوس التى فقدت ، ولـكن الذى لا ريب فيه هو أنه أحدث فيهـا تجديداً ذا شأن عظيم ، لأن فهمه الخاص لروح المأساة قد ظهر فيها بأجلى معانيه ، فمثلاً بدل أن كانت غاية المأساة عند « إسخيلوس » إظهار مصير « أوديپوس » التعس وتحقيق هوىً لعنـة الآلهة على نسل « لايوس » أصبح هذا المرمى عند « سوفـكليس » هو إيضاح مساهمة « أوديپوس » فى كشف جريمته وإبانة تهوره الذى يدفع به إلى حضيض الهوة السحيقة التى تردى فيها .

كان « أوديبوس » من مبدأ المأساة إلى نهايتها يشغل الصف الأول فيها ، وظل موضع عناية النظارة وإعجابهم بسبب عظمته ورفعته وقوة إرادته وتعاسته المزعجة المليئة بأجل أنواع الكرامة والعزة .

أما أسلوبها ، فهو خصب غني ، مرن متألق ، وهو فوق ذلك يهز القلوب ويملؤها رحمة وإشفاقا . وأما أغاني الجوقة ، فهي فيها أفتن منها في المآسي الأخرى ، وأدوارها موزعة على النحو التالي :

يقوم الممثل الأول بدور « أوديبوس » والثاني بأدوار : الكاهن و « يوكَستا » وخادم « لايوس » والثالث بأدوار : « كريبون » و « تيرِسْياس » والرسولين .

ولولة أوديبوس

على أثر فقء « أوديبوس » عينيه بيديه يقول له رئيس الجوقة : إن من الخير له أن يموت على أن يحيا أعمى ، فيجيبه بقوله :

كف عن النطق بأني لم أفعل خير ما كان عليّ أن أفعله ، ولا تقدم إليّ نصائح متأخرة . في الواقع أنا لا أدري بأية عين كنت سأنظر إلى والدى التعسين حين أنزل إلى « هاديس[1] » بعد هذا الاغتيال الذي ارتكبته نحوهما والذي لم يكن الخنق وحده كافياً للعقاب عليه ! . هل تظن أيضاً أن حياة أبنائي ــ وقد ولدوا كما ولدوا ــ هي عندي مشتهاة ؟ كلا ، أنا لم أكن أستطيع أبداً أن أراهم ولا أرى هذه المدينة وأسوارها ، ولا هذه التماثيل الإلاهية المقدسة التي حرمتها على نفسي أنا الشقي حينما كنت أحقق لثيبا الوجود الأكثر مجداً بأمري جميع السكان أن يطردوا ذلك الذي أهان الآلهة والذي أعلن الوحي أنه ملوث بدم « لايوس » . فهل كنت أستطيع بعد أن أبديت كل هذا العار في نفسي أن أنظر إلى الثيبيين بعين هادئة ؟ كلا ، بكل تأكيد . ولو كان من الممكن أيضاً منع الأصوات التي

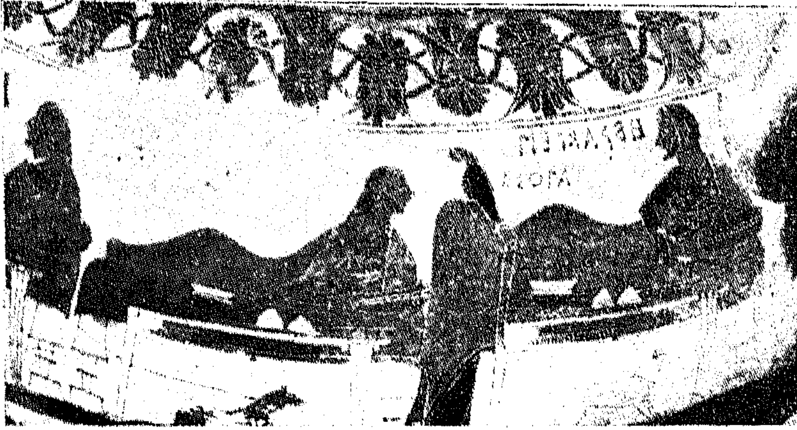
(١) هاديس : هو إلاه الجحيم .

ترن فى الآذان لما ترددت فى أن أعزل جسمى التعس ، لكى أكون أعمى وأصم فى الوقت نفسه ، لأن العذوبة فى ألا يحس الإنسان بآلامه . أوه يا « كيثيرون » ! لماذا استقبلتنى ؟ لماذا لم تمنحنى الموت فى نفس اليوم الذى استقبلتنى فيه حتى لا أوحى إلى بنى الإنسان بسر مولدى ؟ . أوه يا بوليبوس ! . أوه يا كورنثا ! يا أيها القصر العتيق الذى كنت أدعوه قصر والدى . أية آلام كانت مختفية تحت تلك المظاهر الجميلة لذلك الذى غذيته ! إنه أعلن اليوم أنى مجرم ، وأنى ولدت من أبوين مجرمين . إيه أيتها الطرق الثلاث ، وأنت أيها الوادى المغطى بغابات السنديان وأنت يامانتى الممرات الذى شرب دم والدى مسفوحاً بيدى ، هل لا تزالون تذكرون ذلك الاغتيال الذى لوثتكم به ، والجريمة التى جئت فاقترفتها هنا . أوه أيها الزواج ! أنت منحتنى الحياة ، وأنت ألقيت بى عن طريق صلة فظيعة بين ذراعى تلك التى أنسلتنى . أنت حققت فى الوالد أخاً وابناً ، وفى الخطيبة زوجاً ووالدة . وأخيراً أبديتا كل ما لم ير بنو الإنسان أفظع منه ، ولكن لنمسك عن الكلام ، لأنه ليس من المسموح قول ما يخجل فعله . أسرعوا باسم الآلهة فأخفونى بعيداً عن هذا المكان أو اقتلونى ، أو ألقونى فى البحر أو فى أى مكان لا تروننى فيه بعد ذلك . اقتربوا وتنزلوا فالمسوا تعساً ؛ دعوا أنفسكم تقتنع ، لا تخشوا شيئاً . إنه لايوجد بين بنى الإنسان أحد غيرى يقدر على أن يحتمل آلامى .

(هـ) التراكيسيات Les Trachiniennes

تتلخص هذه المأساة فى أن « هيركليس » بعد أن يحارب فى جزيرة « أُبيوس » يعود إلى « تراكيس » وتسبقه إلى المدينة عدة أسيرات توجد بينهن «يولا» بنة « أوريتوس » ملك إيخاليا الذى هزمه هيركليس شر هزيمة . (انظر الصورة رقم ٢٣ فى الصفحة التالية)

وعند ذلك تخشى « ديانيرا » زوجة البطل أن تتسلط هذه الأسيرة على قلب زوجها لا سيما وأنها كانت قد أنبئت بأنه يلحظها بنظراته ، فتبعث إليه بثوب من خصائصه أن يؤثر فيه تأثيراً سحرياً قد أعدته له بنصيحة «السكنتوروس نيسوس» وقصة ذلك أن « نيسوس »



[ألصورة رقم ٢٣ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف راسمه ، وهى تمثل هيركليس البطل الأعظم فى قصر الملك أوريتوس قبل مقاتلته إياه ، وأمامه « يولا » معشوقته الفاتنة] .

هذا كانت مهنته نقل الناس من أحد شاطئى نهر «إيفينوس» إلى الآخر، فلما حمل « ديانيرا » ـ وكانت قد تزوجت هيركليس حديثاً ـ ليجتاز بها النهر ، رآه زوجها الواقف على الشاطئ يمد إلى جسمها يده الوقحة ، فاهتاج وصوب إليه من قوسه سهماً قد غمسه فى سم تنين كان قد قتله سالفاً فجرحه جرحاً مميتاً ، ولكن هذا السكنتوروس قبل أن يلفظ النفس الأخير قال لديانيرا هذه العبارة : إذا جمعت بيديك الدماء المتجمدة حول جرحى عند المكان الذى جلله سم السهم بسواده ، فستفوزين بوسيلة قوية لسحر هيركليس وللتأكد من حبه ولإبعاده عن كل امرأة أخرى ، فجمعت « ديانيرا » تلك الدماء واحتفظت بها . وعند ما تعلم بميل زوجها إلى هذه الأسيرة الجديدة تغمس الثوب فى تلك الدماء وتبعثه إليه لتضمن قلبه ، ولكنها لا تلبث أن تعلم أن هذا الثوب قد علق بجسم زوجها وأخذ يعذبه بآلام لا تحتمل ، فتترك المسرح يائسة وتنتحر ، ثم يحضر هيركليس معتمداً على ابنه « هيلوس » . وبعد أن يخف ألمه قليلاً يودع الحياة فى شكوى تمزق القلوب ثم يسأل ابنه أن يحمله إلى جبل «إيتا» المخصص لزوس . وهناك يطلب أن يحرق حياً ، لينهى آلامه فيطيعه ابنه رغم تألمه عليه ويغادر المسرح بعد أن يبدى شجاعة عظيمة ، ثم ينفذ الوصية . (انظر الصورة رقم ٢٤ فى الصفحة المقابلة) .



[الصورة رقم ٢٤ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف راسمه ، وهى تمثل هيركليس البطل الخالد جاثياً فوق المجمرة ، وعلى مقربة من تلك المجمرة يجلس ابنه هيلوس ، وإلى جانبه أحد خدمه

يجمع النقاد على أن هذه المأساة أضعف ما بقى من مآسى « سوفكليس » وأقلها أهمية وقد اتخذ المؤلف عنوانها من الجوقة المكونة من نساء « تراكيس » مدينة هيركليس الواقعة فى سفح جبل « إيتا » ولا يعرف أحد متى مثلت ، وإنما يظن الباحثون أنها من مؤلفات الشيخوخة ، لأن عليها طابع ذلك العهد . ومهما يكن من ضعفها فهى لم تخل من صور قيمة لأن المؤلف سار فيها طبق عادته ، فلم يتخذ موضوع الأقصوصة غاية له ، بل رمى إلى تصوير الظروف الخلقية والاجتماعية التى تكتنف أحداثها ، وإنما ضعفها ناشىء من خفوت الروح الفنية فيها . فدور ديانيرا دقيق وشيق ، ولكنه ليس فاجعيا إلى الحد الممتاز الذى يصعد بالمآسى إلى الصفوف الأولى . وكذلك دور هيركليس مؤثر أشد التأثير بسبب ما اشتمل عليه من آلام مادية ومعنوية ، ولكنه مفرط فى القصر ليس فيه بسط ولا تفصيل لأن صاحبه لا يظهر على المسرح إلا قبيل موته . ومن عيوبها الفنية أيضاً أن الاهتمام لا يختص فيها بفرد واحد كما يتطلبه الفن المأساوى وتقتضيه وحدة العمل الخالصة من كل شائبة ، وإنما

هو يتعلق بديانيرا وهيركليس كليهما . فبعد أن تكون الأولى هى المرموقة من جميع الأعين تختفى ، ويشغل الثانى هذه المنزلة عينها ، وهذا نقص شائن . وفوق ذلك فإن جميع أدوار المأساة بعد هذين الدورين توشك أن تكون خالية من عوامل التأثير خلوا تاما .

أما صورتها فهى تختلف عن صور المآسى الأخرى ، إذ أن استهلالها وخاتمتها قد جاءا على هيئة قصصية تحمل طابع « أوريبيديس » الذى لم يكن قد عم بعد ، وهذا يذكرنا بتأثير إسخيلوس فى شيخوخته بسوفكليس فى شبابه . وتلك ظاهرة اجتماعية توضح إحدى سنن الكون الغامضة ، وهى انحناء الشيوخ إبان ضعفهم أمام تيار الشباب القوى الجارف وظهورهم بمجاراته والتعلق بأهدابه .

أما أغانى الجوقة فيها فهى قصيرة ولا يبدو عليها أى مظهر جديد بالملاحظة ، وبالإجمال : هى أولى أن تعد من مآسى الدرجة الثانية . ونحن نرجح أنها لم تكن ضمن المسرحيات التى فاز فيها الشاعر بالأولية . وعلى أى حال ، فقد كانت أدوارها موزعة كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى ديانيرا وهيركليس ، والثانى بدورى : هيلوس بن هيركليس ، وليكاس رسوله . والثالث بأدوار : المرضع ورسول آخر وأحد الشيوخ .

(و) فيلكتيتيس Philoctétos

اقتبس المؤلف موضوع مأساته هذه من أقصوصة قديمة ترجع إلى مبدأ الزحف إلى تروادة . ومجمل هذه الأقصوصة هو أنه فى أثناء زحف الجيش الهيلينى يصاب أحد أبطاله وهو فيلكتيتيس فى قدمه بجرح ، فتظل الرائحة الكريهة تنبعث منه إلى حد غير محتمل ، فينصح « أوديسوس » لقومه أن يهجروه وحده فى جزيرة « لمنوس » القاحلة فيفعلون ويتركون له قوسه ، وسهامه التى وهبه إياها هيركليس قبل موته ، فيقضى فى هذه الجزيرة عشرة أعوام لا أنيس له ولا سمير غير هذه السهام الصائبة التى يرمى بها الطيور والحيوانات ليتغذى بها ، والوحوش المفترسة ، ليدفعها عن نفسه ، وينساه الهيلين تماما ، فلا يعود أحد

يفكر فى شأنه أثناء هذه الأعوام العشرة ، غير أن العراف « هيلينوس » ينبئهم قبل نهاية الحرب بأن مدينة طروادة لن تسقط فى أيديهم إلا إذا استعملوا لذلك سلاح هيركليس الذى هو الآن ملك لفيلُكْتيتيس الجريح المهجور فى جزيرة « لِمْنُوس » فيقع اختيارهما طبعاً على « أوديسوس » فيكلفونه بالذهاب إلى تلك الجزيرة ليحضر السلاح ويحمل معه فيلُكتيتيس ، ولكن لما كان أوديسوس يعلم أنه ألد أعداء ذلك الجريح ، لأنه هو الذى نصح بهجره ، فإنه يصمم على أن يستعين على إتمام هذه المهمة بشخص آخر لا عداء بينه و بين فيلُكتيتيس . وهنا تبدأ مأساة سوفكليس ، وخلاصتها أن أوديسوس يختار كمساعد له على إتمام مهمته « نِيُپْتوليموس » بن أخيلوس الذى لم يساهم فى هجر فيلكتيتيس . إذ أنه كان لا يزال طفلاً ولم يأت إلى ساحة الحرب إلا حديثاً .

وعند ما يصلان إلى الجزيرة يفهم « نِيُپْتوليموس » أن أوديسوس يريد أن يستخدمه فى خداع « فيلكتيتيس » . وبما أنه ابن « أخيلوس » الذى كان — كما تقول الإلياذة — يبغض الرجل القدير على تزييف فكرته بغضه أبواب الجحيم ، فإنه يرفض أول الأمر أن يساهم فى الحيلة التى يرسم أوديسوس نهجها له ، ولكن هذا الأخير يقنعه بفكرته فيصمم على أن يواجه فيلكتيتيس برفق ويطلب إليه الأسلحة على أن يعده بأن يرده إلى بلاده . وإنهما لكذلك إذ تنتاب فيلكتيتيس نوبة من نوبات جرحه الأليمة فيكل سلاحه إلى نِيُپْتوليموس لوثوقه به ، فيتأثر هذا الشاب النبيل بمنظر ذلك التعس ويؤنبه ضميره على خداعه إياه ، فيعترف له بالحقيقة ويقول له ينبغى أن أسير بك إلى طروادة حيث جيش الهيلين ، فيغضب فيلكتيتيس من هذا العمل غير الحميد ويظل يشكو من هذا المسلك الذى سلكه معه نِيُپْتوليموس حتى تتزعزع عزيمة الشباب وتحدثه نفسه بالتخلى عن هذه المهمة ، بيد أن أوديسوس يصل ويقتاد معه نِيُپْتوليموس على عجل ويكلف الجوقة المؤلفة من الجنود بأن تحمل فيلكتيتيس على متابعتهما ، ولكن هذا الأخير يعلن أنه يفضل الموت وحيداً فى جزيرته على أن يتبعهما ، فيسخر أوديسوس من هذا العناد العابث ويصرح بأنهم ليسوا الآن فى حاجة إليه بعد أن استولوا على السلاح ، فإذا أراد الذهاب معهم كان ذلك خيراً له . وإذا كان يعجبه أن يظل فى هذه

الجزيرة فليبق . أما نِيُپْتُولِيموس فيندم على هذه الفعلة ويعود إلى فيلكتيتيس فيرد إليه سلاحه رغم المقاومة العنيفة التى يلقاها من أوديسوس . وأكثر من ذلك أنه يعده برده إلى بلاده دون مقابل . وإنهم لعلى هذه الحالة إذ يظهر هيركليس فيأمر صديقه بالذهاب إلى تروادة ويبشره بأن جرحه سيبرأ هناك . وبهذه الخاتمة تنتهى المأساة .

ويرى النقاد أن انتهاءها على هذه الحالة آية عجز المؤلف عن حل تلك المشكلة التى كانت قد تعقدت بين أولئك الأبطال الثلاثة المختلفين فى نزعاتهم وأخلاقهم : فأولهم هادئ مخادع، وثانيهم صريح نبيل وثالثهم غضوب حانق . وإذاً ، فلم يجد سوفكليس أمامه لفض المشكلة إلا تدخل الآلهة أو أنصاف الآلهة .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٠٩ أى أنها من منتجات الشيخوخة ، وبالتالى بعد أن طرق إسخيلوس وأوريبيديس موضوعها ولكن مأساتيهما — مع الأسف — قد فقدتا ، فأصبحت الموازنة بين هذه المآسى الثلاث المنتهلة من منبع واحد غير ميسورة ولو أنها تيسرت لأنتجت لنا ثلاث صور واضحة لميزات هؤلاء الشعراء الثلاثة ، على أن الذى لا ريب فيه أن الجدير بالإعجاب فى مأساتنا هذه هو صدق العواطف الإنسانية المتباينة المرسومة فيها والتى تدفع أولاها أوديسوس المجرب المحنك إلى اقتراف إثم الخداع تجاه رجل جريح مهجور مهموم فى سبيل الحصول على غايته .

وتحمل ثانيتها « نِيُپْتُولِيموس » الشاب البرىء على التمسك بأهداب الفضيلة والترفع عن الحيلة والنفاق فى المبدأ ثم ينتهى الأمر بتأثير البيئة وتغلب دهاء الكهول على بساطة الشباب ثم يستيقظ الضمير الطاهر فيجلجل صوته السماوى بإجلال الفضيلة واحتقار الرذيلة ، فتتنبه فى هذا القلب الناشئ فطرته النبيلة الموروثة عن والده العظيم أخيلوس فيتمرد على الخيانة وينبذ الخداع .

وتلجئ ثالثتها « فيلكتيتيس » الحانق الحاقد إلى الثورة والهياج . ولا جرم أن هذه الأحاسيس جميعها صور تمر فى كل يوم بأكثر نفوس بنى الإنسان ، وتتردد بين قلوبهم وعقولهم ، وتقويها البيئة حيناً ، وتضعفها أحياناً حسب الظروف والأحوال .

بيد أن الفن الفاجعى فيها ليس عظيم الأهمية ، ولا خليقاً بالافتتان ، ومع ذلك ففيها ناحية قمينة بالاعتبار، وهى أن تطورات أحداثها ومباغتات وقائعها نابعة من دواخل نفوس أشخاصها، لا من مؤثرات خارجية تفاجئهم على غير انتظار فتقهرهم على ما يأتون من أفعال . ولهذا كانت أقرب إلى الفطرة وألصق بالطبيعة .

أما أسلوبها فلا نظير له من حيث البساطة والرقة فيما بقى لنا من مآسى هذا الشاعر . ومما يسترعى الانتباه فى هذه المأساة بنوع خاص هو أن دور الجوقة فيها قد نقص إلى حد بعيد ، ولعل هذا هو أحد التطورات التى كانت قد بدأت تصبغ البيئة المسرحية بلونها فى ذلك الحين ، فخضع لها شاعرنا وهو فى الخامسة والثمانين ، ليلوح بالبصيص الضئيل الباقى له من علائم الحداثة والتجديد . وأخيراً كان توزيع أدوارها على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدور « فيلكتيتيس » والثانى بدور « نِيُپْتُولِيمُوس » والثالث بأدوار : « أوديسوس » وأحد الجواسيس ، و « هيركليس » .

والآن إليك ترجمة نموذج منها :

حوار بين نِيُپْتُولِيمُوس وأوديسوس

نِيُپْتُولِيمُوس — بماذا تأمرنى إذاً ؟

أوديسوس — ينبغى أن تستعمل مع « فيلكتيتيس » لغة كفيلة بأن تخدع قلبه ، فحين يسألك : من أنت ؟ ومن أين أتيت ؟ قل له : إنك ابن أخيلوس ، فمن العبث الكذب فى هذه النقطة و إنك عائد إلى وطنك بعد أن هجرت جيش الهيلين البحرى الذى تحمل له حقداً عنيفاً ، و إنهم قد توسلوا إليك أن تغادر وطنك ، وعند وصولك إلى جيشهم رفضوا أن يسلموك أسلحة والدك « أخيلوس » التى أعلنت حقك فيها بعدالة و إنهم أبوها عليك ، ليعطوها لـ « أوديسوس » . وهنا أرهقنى كما تشاء بأعظم الإهانات استيجاباً لسفك الدماء . فأنا لن أشعر من ذلك بأية غضاضة ، أما اذا لم تتبع تعاليمى ، فإن جميع الهيلين سيكونون

فى عنـاء . فى الواقع أنه إذا لم يجرد « فيلـكتيتيس » من قوسه فلن يمكن أبداً أن تدمر مدينة « دَردانوس[١] » . إعلم الآن لماذا أنت تستطيع أن تواجهه بثقة وأمن ، ولماذا لا أستطيع أنا ذلك . لقد ارتحلت من وطنك دون أن ترتبط بأى قسم[٢] ودون أن تخضع للضغط . أنت لست من الذين أبحروا ابتداء إلى « إليون » وهذه وقائع يستحيل علىّ أنا أن أنـكرها . ولهذا لو عرفنى وكانت قوسه بيده لأهلـكنى ، وهلا كى ينتهى إلى هلا كك . وإذاً ، فينبغى أن تستعمل المهارة ، لتسلبه أسلحته التى لا تقهر . أنا أعرف يا بنى أنك أنت لم تولد لتقول أو تستعمل كذباً كهذا ، ولـكن جائزة النصر عذبة المنال . تجرأ ، سنكون عادلين فى مرة أخرى . والآن دع نفسك لى واترك كل حياء فينة بسيطة من النهار . وعلى أثر هذا ستستمتع بشهرة أعظم الناس ديناً .

نِيُپتُولِيمُوس — يا ابن « لا إرتيس » إن ما يؤلمنى سماعه يقززنى تنفيذه ، لأننا لم نولد لنعمل بوسائل مخجلة ، لا أنا ولا البطل الذى أنجبنى . أنا مستعد لأن أحضر «فيلـكتيتيس» لا بالحيلة ، لأنه لا يستطيع برجل واحدة أن ينتصر علينا نحن الـكثيرى العدد إلى هذا الحد، نعم قد أرسلت إلى هنا لأعمل معك ، ولـكن يقززنى أن أستحق اسم المخادع ، وأنا أفضل أيها الأمير أن أخفق بوسائل شريفة على أن أنجح بوساطة الـكذب .

أوديسّـوس — يا ابن الوالد الـكريم ، أنا أيضاً حينما كنت شاباً كنت بطىء الخطابة وسريع التنفيذ ، ولـكنى اليوم ــ وقد علمتنى التجارب ــ أرى أن اللسان لا الذراع هو الذى يقتاد كل شىء بين بنى الإنسان .

نِيُپتُولِيمُوس — هل تأمرنى إذاً بشىء آخر غير الـكذب ؟ .

أوديسّـوس — أنا أريد أن تستولى على « فِيلُـكْتيتيس » بالحيلة .

نِيُپتُولِيمُوس — لماذا ينبغى استعمال الحيلة بدل الإقناع ؟

---

(١) دردانوس هو ابن زوس « Dardanos » وهو الذى أسس مدينة تروادة فيـما تروى الأساطير فظلت تنتسب إلى اسمه .

(٢) يريد أوديسوس أن يشير إلى القسم الذى أقسمه زعماء الهيلين ليدافعن عن هيلينيه .

أوديســوس — إنه لن يدع نفسه يقتنع ، و بالعنف لن تستولى عليه أبدا .

نيُپتُولِيموس — من أين جاءته إذاً هذه الثقة الغريبة فى قوته ؟

أوديســوس — من سهامه التى لا يمكن اتقاؤها والتى تحمل معها الموت .

نيُپتُولِيموس — ألا يوجد شىء من الشجاعة حتى لمواجهته ؟

أوديســوس — كلا ، قلت لك : إنك لن تستطيع أن تاخذه إلا بالحيلة .

نيُپتُولِيموس — ألا ترى من المخجل أن يكذب الإنسان ؟

أوديســوس — كلا ، إذا كانت نتيجة الكذب إنقاذنا .

نيُپتُولِيموس — بأى وجه يجرؤ الإنسان على أن يستعمل لغة كهذه ؟

أوديســوس — حينما يكون العمل نافعاً لا يحسن التردد .

نيُپتُولِيموس — وأية فائدة لى فى أن يذهب « فيلُكْتيتيس » إلى ترواده ؟ .

أوديســوس — إن سهامه وحدها هى التى ستصيرنا سادة هذه المدينة .

نيُپتُولِيموس — ألست إذاً ، أنا الذى سأجتاحها كما يذيعون ؟ .

أوديســوس — إنك لا تستطيع شيئاً بدونها كما أنها لا تستطيع شيئاً بدونك .

نيُپتُولِيموس — إذا كان الأمر كذلك فينبغى أخذها .

أوديســوس — وفوق ذلك ، فإن الفائدة ستكون مضاعفة لك .

نيُپتُولِيموس — مضاعفة ؟ تكلم . أنا لن أرفض العمل .

أوديســوس — أنت ستنال فى الوقت عينه شهرة الرجل الماهر ، والبطل الشجاع .

نيُپتُولِيموس — ليكن . سأفعل ذلك ، وسأتغلب على كل خجل .

(ز) أوديپوس فى كولونا

تتلخص هذه المأساة فى أن ذلك البطل بعد أن يهوى من فوق عرشه لا يواسيه فى

بأسائه إلا ابنته « أنتيجونا » التى تتبعه إلى منفاه وتظل تقوده ، فيكون منظرهما ـ كما يقول النقاد ـ كاللوحة النموذجية التى رسمت عليها التعاسة تقودها الرحمة .

وعند دخول أوديپوس إحدى الغابات ينبئه أحد عابرى السبيل أن هذه الغابة مقدسة ، وهى خاصة بالإلاهات المحسنات الثلاث حاميات أثينا ، فيتوسل « أوديپوس » إليهن فى دعاء حار ألا يضطهدنه ، ويعلن أنه يضع نفسه تحت حمايتهن . وعلى أثر ذلك يحضر شيوخ كولونا ويأخذون فى مضايقته ويثقلون عليه بأسئلة فيها شىء من الفضول . وفى أثناء ذلك تصل « إسمينا » ابنته الثانية فارة من ثيبا وتنبئه بأن « كريبون » قد خلع ، وبأن « إتيُكْليس » شقيقها قد صعد على العرش وطرد أخاه « پولينيكيس » من المدينة ، فاتجه إلى مدينة « أرغوس » واستنصر بجيشها على شقيقه وعاد إلى ثيبا بهذا الجيش ، وتخبره كذلك بأن « أپولون » قد هدأ بعد هذا الانتقام المرعب وأنه لم يعد حانقاً عليه ، بل إن وحياً هبط فى « دِلْفيه » معلناً أن جثة « أوديپوس » ستحمى الأرض التى ستدفن فيها . فلا يتردد أوديپوس فى ان يعلن أنه لن يعود إلى ثيبا حياً ولا ميتاً . وإنهم لعلى هذه الحال إذ يقدم « ثِسْيوس » ملك أثينا العظيم ، فيأخذ على عاتقه مساعدته وحمايته ثم يكل العناية به إلى أولئك الشيوخ الذين كانوا يثقلون عليه ، فيظلون يتغنون له بمزايا تلك الأرض التى حل فيها ، والتى يتنافس « پوسيذون » إلاه البحر ، و « أثينيه » إلاهة الحكمة فى حمايتها[1] . وإذ ذاك يصل « كريبون » ـ وكان قد قبض على « إسمينا » بعد خروجها وأمر جنوده بالقبض على « أنتيجونا » ـ ثم يأخذ فى تهديد « أوديپوس » بأن يقتاده بالقوة ، ولكن « ثِسْيوس » يجىء ويوبخ كريبون على جرأته المجرمة ويأمر الجنود بأن يعيدوا « أنتيجونا » و « إسمينا » إلى والدها فيذعنون ، بيد أن سرور « أوديپوس » بعودة ابنتيه إليه لايتم ، إذ

(١) يعتبر هذا الفصل الذى تغنى فيه سوفكليس بمزايا هذه المقاطعة من أروع ما خطه قلمه جمالا وبلاغة وسحرا . وليس أدل على ذلك من أنه حين اتهمه ابنه يوفون فيما بعد بالجنون ليستولى على ثروته حالا ، اكتفى بأن يبرهن للقضاة على سلامة قواه العقلية بإسماعه إياهم هذا الفصل الرائع ، فكان سبباً فى بطلان دعوى هذا الابن العاق كما أشرنا إلى ذلك حين عرضنا لحياة هذا الشاعر وإن كان بعض الباحثين يظنون أن هذه الرواية قد لا تكون صحيحة من أساسها .

لا تكاد الفتاتان تصلان إلى أبيهما حتى يحضر ابنه « پولينيكيس » المضطهد ويتوسل إليه أن يتبعه إلى ثيبا ليحقق له النصر ضد « إتيُوكليس » فلا يسع « أوديپوس » إلا أن يرفض طَلِبَةَهذا الابن العاق الذى لم يقدم إليه مساعدة قط ويجيبه باستنزال اللعنة عليه وعلى أخيه . وهنا تتوسل أنتيجونا إلى شقيقها ألا يلتجئ إلى القتال مع شقيقه حتى لا يتعرض إلى التهلكة ، ولكن توسلها يضيع عبثاً فينصرف پولينيكيس .

و بعد أن يتخلص أوديپوس من أعدائه يدعو ثسيوس ويتغلغل معه ومع ابنتيه إلى أعماق الغابة المقدسة ثم يجىء رسول فيعلن اختفاءه الغامض ، إذ أنه يستعين بابنتيه على التطهر ثم يودعهما فتتركانه مع « ثسيوس » ولكنهما لا تكادان تنصرفان حتى يكون قد اختفى ولا يشهد اختفاءه أحد من الفانين إلا ثسيوس وحده .

وأخيراً تنتهى المأساة بالولولة و بتهدىء ثسيوس أنتيجونا وأختها ومواساتهما ومعاهدتهما على أن يرافقهما إلى ثيبا حيث تنتظرهما تعاسة أخرى ، وهى التى كانت موضوع مأساة أنتيجونا .

تتبع هذه المأساة مأساة أوديپوس ملكاً أو قل : هى نتيجة من نتائجها صورها سوفكليس فأحكم تصويرها حيث جعلها غاية فى السحر والفتنة ، ولكن النقاد يضعونها بين مؤلفات الشيخوخة إذ أنها لم تمثل إلا فى سنة ٤٠١ قبل المسيح بعد موت مؤلفها و بعناية حفيده سوفكليس الصغير . وتعتبر هذه المأساة من ناحية موضوعها أقل مأساوية من مأساة « أوديپوس ملكا » وإن كانت أكثر جلالا وانقباضا . ففى الواقع أن أوديپوس لم يظل فى الهوة التى ألقاه القدر فيها ، وإنما حين صار شيخاً و بعد أن تاه فى الأرض زمناً طويلا من بلد إلى بلد أنهى الآلهة حياته بالعطف عليه والرضى عنه ومنحه السمو إلى حد حماية الأرض التى سيدفن فيها . وبعد أن استمتع بلذة هذاالوحى اختفى فى الغابة المقدسة بطريقة غامضة لم يكشف سرها لأحد من الفانين غير ثسيوس ملك أثينا . وهكذا كانت هذه المأساة تسجيلا لمجد هذه المدينة وفضلها على ماعداها من المدن .

استولى المؤلف على هذه الأقصوصة التى لم تكن — كما يقول النقاد المحدثون — تصلح لأن تكون موضوعاً لمأساة ما ، فاستطاع بعبقريته أن يستخلص منها مناظر متباينة غاية فى السحر والفتنة كعنف كريبون وأسره أنتيجونا و إسمينا ثم إطلاقهما المؤثر ، ولعنة الشيخ على ابنيه . وأخيراً ذلك الاختفاء العجيب . ويتمثل جمال هذه المأساة على الأخص فى جلال أوديبوس الذى لايفارقه حتى أثناء نفيه وتسوله ، وفى الحنان البنوى الذى يملأ فؤاد أنتيجونا ويملك عليها مشاعرها ، وفى سذاجة الجوقة المؤلفة من الشيوخ القرويين الذين يتباهون بشرف بلدهم أمام هذا الأجنبى فى شىء من الرقة والرشاقة ترافقه العزة وتكتنفه الكرامة ، وفى النهاية يتمثل فى إبرازه مدينة أثينا تحمى أوديبوس وتكلؤه بعين رعايتها فى شخص مليكها العظيم تسيوس . وتعد هذه النقطة الأخيرة صورة ناطقة لوطنية سوفكليس .

لا يدرى أحد آستخدم شاعرنا فى هذه المأساة أربعة ممثلين أم ثلاثة ، فى الحالة الأولى هم يرجحون أن يكون توزيع أدوارها كما يلى : يقوم الممثل الأول بدور أوديبوس ، والثانى بدور أنتيجونا ، والثالث بأدوار أحد الأجانب و إسمينا وكريبون ، و پولينيكيس وأحد الرسل ، والرابع بدور تسيوس . وفى الحالة الثانية يفرضون أن هذا الدور الأخير يقوم به على التعاقب : الممثل الثالث ثم الثانى ثم الثالث ثم الأول ، وهو المنظر الأخير الذى يبدو فيه تسيوس منبئاً باختفاء أوديبوس . وقد ساعد على هذا وجود الوجه المستعار الذى إليه يرجع الفضل فى تسهيل هذه المهمة كما أسلفنا فى الفصل الأول .

استمطار أوديبوس اللعنة على ابنيه

إعلموا جيداً ياسادة هذه الأرض أنه لولا أن تسيوس بعثه هنا إلىّ داعياً إياى إلى جانبه لما اصطكت نبرات صوتى بأذنيه أبداً . و إذاً ، فسيرتحل راضياً ، لكن الكلمات التى سيسمعها من فمى لن تروق بالتأكيد حياته أبداً . نعم أيها الشقى إنك حينما كنت تملك العرش الذى يملكه الآن أخوك فى ثيبا طردت والدك ونفيته وألجأته إلى لبس الأسمال التى ينتزع منظرها الدموع من عينيك اليوم بعد أن هويت فى مثل تعاستى . لاتبك على آلامى ،

فأنا سأعرف كيف أحتملها محتفظاً ما حييت بذكرى قاتل والده ، لأنك أنت الذى ألجأتنى إلى هذه الحالة التعسة ، أنت الذى طردتنى ، وإذا كنت أحيا الآن هذه الحياة المتشردة وأتسول قوت كل يوم ، فإن ذلك خطؤك . ولو لم أكن منحت الكينونة هاتين الفتاتين اللتين تطعمانى لكنت مت بكل تأكيد ما دامت حياتى لاتتعلق إلا بك . إنما هما الآن اللتان تسهران على أيامى وتحصلان على قوتى . هما بشجاعتهما وتألمهما معى رجلان لاامرأتان ، أما أنتما فأنا لست أباكما ، وأنتما لستما ابنى . وهكذا لا تنظر إليك الآلهة إلا بالعين التى ستنظر إليك بها عما قريب عند ما يزحف ذلك الجيش ضد ثيبا ، لأنك لن تجتاح هذه المدينة ، وإنما قبل ذلك ستهوى ملوثاً بدم أخيك ، وسيهوى أخوك معك . وهذه هى اللعنة التى قذفت بها عليكما والتى لا أزال اليوم أدعوها لأستعين بها على تعليمكما أن تحترما منشىء أيامكما ، وألا تحتقرا والدكما لأنه أعمى . لم يكن مسلك أختيكما على هذا النحو ولهذا ستستولى الإلاهات المفزعات على قصرك وعرشك إذا كان حقاً أن العدالة القديمة المرافقة للنواميس الأزلية لا تزال جالسة إلى جانب « زوس » . إذهب إذاً ، أيها الولد المقوت المجحود من والدك يا أجرم بنى الإنسان ، إذهب مثقلا باللعنة التى أستمطرها على رأسك . أنا أضرع إلى الآلهة ألا تستولى أبداً على المدينة التى منحتك الحياة ، وألا تعود أبداً إلى وادى «أرغوس» ولكن أن تهلك بيد أخيك ، وأن تقتل نفس الذى طردك . هذه هى الأمنية التى أنشدها . أنا أدعو الجحيم والظلمات المرعبة المدفون فيها والدى لتنتزعك من هذه الأرض . أنا أدعو أيضاً آلهة هذا المكان وأدعو أريس الذى نفث فيكما هذا البغض الفظيع . لقد سمعتنى فارتحل واذهب فقل لجميع الثيبيين : أية هدية وزّعها « أوديبوس » على ولديه .

(ج) تحليل أدبى لمنتجاته

١ — كيفية فهمه المأساة و إنشائه إياها

أدرك سوفكليس منذ أوائل عهده بالمسرح أن المآسى يجب أن تكون مرآة العصور التى تنشأ فيها ، وهى لا تكون كذلك إلا إذا جارت أرواح تلك العصور ما استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهذا لا يتيسر لها إلا إذا تخلصت من قيود العصور القديمة شيئاً فشيئا ، وسايرت الزمن فى تطوره الخاضع للناموس الطبيعى الأعظم الذى لا هوادة فيه ولا استثناء ، فكانت أولى نتائج هذا الإدراك أن أحدث فى عالم المآسى أربعة تجديدات جوهرية هامة ، أولها التحرر من تقاليد المجموعات المأساوية الرباعية التى كانت توجب على كل شاعر أن يتقدم إلى المسابقة فى كل مرة بمجموعة مؤلفة من ثلاث مآس وفاجعة ، وأن تكون كلها أو مآسيها على الأقل مرتبطة ببعضها كما أشرنا إلى ذلك آنفاً ، فلما جاء سوفكليس تخلص من هذا القيد وأخذ يتقدم بمآس متباينة الموضوعات قد لا ترتبط إحداها بالأخريات أية صلة. وثانى هذه التجديدات إدخاله للمرة الأولى فى المسرح الهيلينى الممثل الثالث . وثالثها رفع عدد أفراد الجوقة من اثنى عشر إلى خمسة عشر و إن كان قد أضعف الدور الذى تقوم به . ورابعها ابتداع التصوير على المسرح لإمكان نقش أى منظر يقتضيه الفن فى المأساة .

وكما جدد سوفكليس فى المظاهر الخارجية أحدث أيضاً تجديدات لها قيمتها فى عنصر المأساة نفسها ، فنحن نعلم مثلا أن إسخيلوس كان يعتبر التأثير الإلاهى مبدأ أساسياً فى تصرفات أشخاص مآسيه ، ولكن شاعرنا — رغم أنه كان مؤمناً متديناً لا يجرؤ على جحود هذه الفكرة — قد غير تيارها واستحدث فى صورتها تطوراً جديراً بالعناية ، أقل مايقال فيه : أنه أنقص قيمة هذا التأثير إذ بعد أن كنا نشاهد عند إسخيلوس أن الآلهة يحتلون الصف الأول و يقتادون عقول أشخاص المأساة اقتياداً مباشراً يشعر النظارة بوجودهم الفعلى وينطق فى كل منظر من مناظرها بآثار أصابعهم تلعب فى حوادثها بهيئة لا تختلف عن التأثيرات

الإجبارية إلا بأنهـا غير مرئية أصبحنا نرى أن سوفـكليس يحتفظ دائمـاً بالصف الأول للإنسان . نعم إن الآلهة لا يزالون عنده يقتادون أعمال الأبطال ، ولـكن بطريقة دقيقة يشاهد الراؤون آثارها دون أن يحسوا بوجود المؤثرين فيحسبون أنها من تصرفات الإنسان نفسه . ولا ريب أن هذا كان من جانب ذلك الشاعر المجدد مقدمة لغاية عظمى كان يرمى إليها ، وهى إبراز الإرادة البشرية و إلقاء كل مسئولية التصرفات على كاهلها ، و تصوير سابقية التفـكير والتدبير على الفعل لتكون مآسيه أقرب إلى وصف ماهو كائن منها إلى رسم ماينبغى أن يكون . وقد ظهر ذلك فى أبطاله ظهوراً جليا ، فلم تَعُدْ تصرفاتهم فوق مستويات الإنسانية أو طموحاً إلى اللحوق بالآلهة على نحو ما رأينا فى پروميثيوس موثقا ، ولا مدفوعة بنفثه إلاهية ترمى إلى تحقيق قدر مسطور كما حدث لأورستيس و إتيُكْليس اللذين دُفِعا قسر إرادتيهما إلى اقتراف جريمة القتل ، و إنما هم يمثلون العقل السليم المعتدل الذى يتأمل و يتدبر و يضع نصب عينيه غاية يصوب إليها سهامه ثم يتخذ الوسيلة التى يرى أنها هى المثلى لتحقيقها . ومن أروع الأمثلة الناطقة بذلك تلك اللوحة الفاتنة التى صور عليها المؤلف مرامى أوديسوس و نُيُپتُوليموس فى مأساة فيلـكْتيتيس ، ولـكن ليس معنى هذا أن تلك الأهداف محصورة دائماً فى الحياة العملية ، بل إنها كثيراً ما تتصل بالشرف والنبل . ومن دلائل ذلك موقف أنتيجـونا التى فضلت القيـام بواجب مرافقة والدها فى تشرده وتسولها له قوت يومه على الاستمتاع برفهنية الأميرات فى القصر إلى جانب أخويها . و بعد انتقال والدها إلى مملـكة الموتى اختارت واجب مواراة شقيقها على الحياة نفسها .

على أن أهم ما يرفع شأن سوفكليس فى مآسيه هو جانب خاص به ، مبتكر له ، وهو أنه لا ينقاد لـكل ما جاء فى الأقصوصة انقياداً أعمى ولا يجاريها فى تقديرها فيرفع ما رفعته ، و يخفض ما خفضته . وأكثر من ذلك أنه لا يلح على إبراز ما جعلته قطب رحاها و بيت قصيدها ، و إنما هو يمر به على عجل متجهاً نحو غايته الخاصة التى رسم صورتها فى نفسه قبل الشروع فى التأليف ، والتى هى العامل الأكبر فى إنشاء أبطاله وتمييزهم عمن عداهم . و إذاً فهو الذى يخلق أبطاله ، لا الأقاصيص هى التى تخلقهم له ، و إنما هو فقط يتخذ من أحداثها

عناصر هذا الخلق ثم يغذيها بعصارات مواهبه حتى تنمو فتبدو فى مظاهر العظمة والجلال وترتدى ثياب الواقع المشاهد ، فتتم أسباب الإعجاب بها والاطمئنان إليها . فعند ما أراد مثلاً أن يرسم اللحظات الأخيرة من حياة أياس لم يعن بخبل عقله الذى هو أحد آثار الآلهة ، ولكنه عنى بانتحاره الذى هو فعله الخاص وأثر إرادته الشخصية . وحينما عرض لأقصوصة «لايوس» لم يأبه كثيراً لما اشتملت عليه من جرائم أوديبوس التى هى نتيجة لانتقام الآلهة دفعوه إليها على خطأ منه ليحققوا إرادة القدر ، ولكنه أبه لما خلقته فيها عبقريته من التحقيق المتهور الجرىء الذى قام به ذلك الملك لإماطة اللثام عن اجتياح الوباء المدينة والذى كان مأتى ظهور الجانى الحقيقى ، وبالتالى كان مصدر العقوبة التى أنزلها بنفسه ، والذى لا يمكن أن يعزى إلا إلى هذا البطل متحرراً من كل إرادة غير إرادته الخاصة ، والذى كان فى الأقصوصة القديمة غير ملحوظ بعين الاكتراث .

ومن أهم الأمثلة الدالة على صحة هذه الفكرة هو أن شاعرنا عند ما عالج أقصوصة انتقام أورستيس من والدته الآثمة لم يسلك فيها نهج إسخيلوس فيجعل البطل الأساسى هو أرستيس الذى تلقى وحى الآلهة ونفذه ، فكان بذلك أداة غير إرادية ، وإنما جعل إيلكترا هى الشخصية الجوهرية فى هذه المأساة ، لأنها لم تكن مسيرة بأوامر الوحى ، وإنما كانت مختارة تبعثها العاطفة الطبيعية على مقت من قتل والدها ، ويدفعها الوجدان إلى احتقار الخيانة والإثم الممثلين فى والدتها ، ثم تفكر فيهديها التفكير إلى وجوب الانتقام من الآثمَيْنِ ، ولكن الضعف النسائى يقف عقبة فى سبيل تنفيذ ما تريد فتظل تترقب فرصة حضور شقيقها حتى إذا تحققت انتهزتها وحملت هذا الشقيق بإرادة قوية على إنجاز ما كانت تصبو إليه وتتأمل فيه منذ زمن بعيد . وكذلك كانت الحال فى مأساة أنتيجونا التى رسمت المثل الأعلى لقوة الإرادة الإنسانية التى تقتنع بعدالة ما تريد وعسف ما يأمر به السلطان وتقدر نتيجة التمرد حق قدرها ثم تقدم عليه غير عابئة بما سيحل بها ما دام أن إقدامها كان عن تفكير وتدبر واقتناع .

من هذا كله يتضح أن غاية سوفكليس الأولى من مآسيه هى انتزاع مبادئ حسن التدبر ، ومحاسبة الوجدان وقوة الإرادة وأداء الواجب من الأقصوصة ولو كان الجانب الذى يحتوى هذه المبادئ منها ضئيلاً أو خافتاً . فإذا تم له هذا الانتزاع نقش هذه الصور كلها على صفحات مآسيه وجعلها بغيته المنشودة من تأليفه .

ولما لم تكن أحداث الأقاصيص هى الغاية المقصودة لذاتها ، وإنما المقصود هو صلات تلك الأحداث بأخلاق من يحققونها وطباعهم ، فلم يكن يعنيه أن تكون تلك الوقائع كثيرة ، بل بالعكس كان الفن يتطلب أن تكون نادرة ، لأن كثرتها تحول دون التمعن فى بواطنها للوقوف على كوامنها ، ولأن أواخرها لا تلبث أن تنسى النظارة أوائلها ، وذلك يفوت على الجميع الغاية المرادة منها . وإذاً ، فنتيجة هذا أنه لا يبتعد كثيراً عن بساطة « إسخيلوس » وإن كان الباعث على ذلك مختلفاً عن باعث سلفه ، ولكن ليس معنى هذا أنه جهل التعقد المأساوى الذى هو أحد محاسن ذلك الفن ، وإنما عرفه وقصد استخدامه فى غايته بدل الخضوع له .

أما الكوارث فى مآسيه فقد تبدو على بعد كما هى الحال عند إسخيلوس ، ولكن ميزته فى هذه الناحية تتضح فى مقدرته على تأخير تلك الكوارث وتأجيل وقوعها من منظر إلى منظر . وأبدع من هذا أن مصدر ذلك التأجيل — فى أكثر الأحايين — لا يأتى من قوى خفية أو عوامل أجنبية ، أو ظروف خارجية ، وإنما يأتى من دواخل نفوس أبطاله ، ومن الفكر التى تتعاقب عليها ، ومن اصطكاك عواطفهم واحتكاك رغباتهم . فمثلاً فى مأساة « أياس » لا يلاحظ القارئ أو الناظر من مبدئها إلى قبيل انتحار هذا البطل أية حادثة تسترعى الانتباه ، ومع ذلك فهذا القسم هو أطول أقسامها وأكثرها بسطاً وامتداداً ، وإنما كل ما يتتابع فيه هو مواقف خلقية وعاطفية قيمة تتألف من مخاوف على مصير أياس ، وآمال فى إنقاذه تنشأ ثم تقوى ثم تضعف ثم تنطفئ فى نفوس الذين ترتبط حظوظهم بحظه ومصائرهم بمصيره . وكذلك فى « فيلكتيتيس » يظل المرء يبحث عبثاً عن حدث خطير فلا يعثر على ذلك ، وإنما هو يلتقى فى كل منظر بتلك الشئون الخلقية والاجتماعية بارزة مستفيضة ، وليس هذا

خاصاً بهاتين المأساتين ، وإنمــا هو عام فى جميع مآسيه ، ولــكن لا ينبغى أن يفهم من قلة الأحداث فقدان التنوع ، فهو فى كل تلك المآسى متحقق ، بل موفور .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن « راسين » شاعر فرانسا العظيم فى القرن السابع عشر قد تأثر بسوفكليس فى هذا الجانب فنهج هذا النهج عينه فى مآسـيه . وأظهر ما يبدو فيه ذلك واضحاً من تلك المآسى مأساة « بيرينيس » « Bérénice » التى تتعلق مواقفها بإرادة الأمبراطور « تيتوس » ومأساة « أندروماك » « Andromaque » التى تتوقف أحداثها على تصميم بطلتها الوحيدة .

لا جرم أن النتيجة الأولى لهذا الإدراك العام الذى يفهم سوفــكليس المأساة عليه هى اتباع نهج خاص فى الإنشاء ، يجمــله العناية بالفرص اللازمة لأبطاله فى شرح المبادئ التى تقودهم ، والبواعث التى تدفعهم ، والغايات التى تجتذبهم ، وقد اقتضى هذا أن تنمو المحاورات الفاجعية التى هى عند اسخيلوس مجملة أشد الإجمال ، نمواً يمنحها مرتبة أحد العناصر الأساسية فى تكوين المأساة ، ولــكنه لــكى يفيض على فواجعه صبغة التنوع يلجأ إلى جعــل تلك المحاورات مشتملة على أكثر الآراء تبايناً وأوفرها حظاً من التعارض والاختلاف فيتدرج بأشخاصه من أبسط العواطف إلى أكثرها خضوعاً للهوى العنيف المهتاج ، وليس هذا فحسب ، بل إننا نشاهد أشخاصه الأساســيين يتقبلون النصــائح وتوجه إليهم الإنذارات والتهديدات وتدفعهم أحياناً إلى ما يأتون من أفعال أو تقفهم عن الإقدام أحاسيس داخلية، ولــكنها ليست غامضة كما عند إسخيلوس ، وإنما البطل بتفاهمه مع الأفراد ودفاعه عن فكرته ضد الآخر يصل إلى إيضاح الطريق أمام عينيه بذلك النور الذى شع من عقله على أثر هذا الحوار ،فتظل الفــكرة تنجلى فى رأسه من منظر إلى منظر حتى تبلغ أوجها ويتحول الانفعال الفطرى بفضل النقاش إلى رأى مسبب ،وتتداعى الأفكار الساذجة فتجتمع وتتقوى وتكون مبدأ متيناً ، أو هوى قاسياً غالباً ، ولــكنه محوط بالتبريرات والحــكم ولو كان ذلك فى ذاته باطلا أو مجحفاً ، إذ النقاش كثيراً ما يحول الخيال إلى حقيقة ظاهرية خادعة ، ويمنح الموهوم وجوداً زائفا ، ويصير السراب أملا يبدو أنه جدير بالتتبع ، وكل ذلك من أوله إلى

آخره كان مقصوداً للمؤلف ليخطو بالمأساة فى تصوير الحياة الإنسانية على حقيقتها الواقعة خطوات واسعة .

على أن هذا الإغراق فى الواقعيات لم يُلْهِهِ عن تصوير نزول القدر المحتوم فى أبعد الساعات عن انتظاره أو التفكير فيه . فبينما تعتقد « تِكْميساً » وبحارة « سالامينا » أنهم سينقذون أياس وتمتلئ نفوسهم بالأمل فى ذلك تهوى على رؤوسهم بغتة كارثة انتحاره . وعند ما يمتلئ قلب كريون عظمة وتنتفخ أوداجه غروراً ويوقن بأنه — وهو يحكم على أنتيجونا بالإعدام — إنما يصدر أوامره كملك ويتحدث باسم القانون يرميه القدر فجأة بتلك النوازل الجسام التي تقوض سعادته ، وتمحو هدوءه وراحته . وكذلك بينما تكون « كليتمنسترا » على أتم ما يمكن من الغبطة والهناءة بموت أورستيس الذى يطمئنها على حياتها يقع عليها ظهوره وقوع الصاعقة . وعلى هذا النحو نفسه نشاهد أوديبوس واثقاً كل الثقة بأن مقترف جريمة قتل لايوس شخص آخر يجب عليه البحث عنه لإنزال أشد العقوبات به ثم تباغته ضربة القدر بإنبائه أنه هو الجانى الوحيد .

هناك ظاهرة أخرى جديرة بالعناية فى مآسى سوفكليس ، وهى أن الفاجعة لا تنتهى عنده بالحادثة العظمى ، فبدل أن تختم « أياس » بموت ذلك البطل ، و « أنتيجونا » بوفاة تلك الفتاة أو انتحار خطيبها ، و « أوديبوس ملكاً » على أثر كشف الجريمة ، وفقء الملك عينيه و « أوديبوس فى كولونا » بقصف الرعد عند اختفاء البطل ، نشاهد أن تلك المآسى تمتد إلى ما وراء هذه الأحداث على عكس ما يقع فى عالم المسرح الحديث . ولعل لهذا سببين : أولهما عام ، وهو التقاليد القديمة التى كانت تقضى بأن يكون ختام المأساة ولولة . وثانيهما خاص بشاعرنا ، وهو أن الظرف الذى يلى الحادثة النهائية فى المأساة يكون أكثر ملاءمة لشرح الجوانب الخلقية التى رمى إليها المؤلف ، وأشد تهيئاً لفرصة تقديرها والاستفادة منها ، لأن بيئة الألم الهادئ أوفق إلى تحديد المسئولية من بيئة الثورة والهياج التى تسبق الإقدام على العمل والتى يكون المرء فيها فاقداً أكثر وعيه ، وبالتالى يكون سيئ التقدير إلى حد بعيد .

٢ ـ أشخاص المأساة

لا ريب أن طبيعة المآسى المتقنة التأليف إلى هذه الدرجة التى أشرنا إليها تستلزم أن يكون أشخاصها مرسومين بهيئة تحقق إيضاح طباعهم وخصائصهم تحقيقاً دافعاً للحاجة ، وافياً بالغرض المراد ، وهذا هو الذى حدث بالفعل فى مآسى سوفُكْليس ، إذ أن الدراسات النفسية فيها هى أبرز ما يميزه عن إسخيلوس ويسمو به عليه . ومنشأ هذه الظاهرة عنده هو أن روح العصر كانت تدعوه إلى ذلك فى حرارة وحماس . فمنهج التحليلات النفسية كان قد بدأ يتكون حوله ويعمل عمله ، والعقل الإنسانى قد جعل يدرس نفسه ويكشف منزلته ، وسقراط قد هب يعلن أن أساس الفلسفة هو التأمل الداخلى : « إعرف نفسك بنفسك » فلم يسع سوفكليس إلا أن يصور هذه الروح الفكرية والخلقية بقدر ماتسمح به طبيعة المأساة. وإليك إلماعة وجيزة عن الخصائص التى يمكن انتزاعها من أولئك الأشخاص :

تقضى المبادئ التى وضعها هذا الشاعر بأن يكون الأبطال الأساسيون فى مآسيه قوماً ذوى إرادات قوية ، وعزائم صلبة ، وقلوب جبارة لا تعرف الضعف ولا تمت إلى الخور أو التضعضع بأية صلة : فأياس ، وأنتيجونا ، وإيلكترا ، وأوديبوس ، وفيلكتيتيس ، كل أولئك مثل عليا فى التمسك بما يعتقدون ، والصلابة فيما يريدون ، وهم بهذا يختلفون كل الاختلاف عن أنظارهم عند إسخيلوس ، إذ أننا نشاهد أتوسّا فى « الفرس » وذاناؤوس فى « الضارعات » وأورستيس فى « المحسنات » يتغلب لديهم الألم على الإقدام ، ويسلمون أنفسهم إلى الضعف والبكاء والقنوط . وعذر إسخيلوس فى هذا واضح ، وهو أن الآلهة هم الذين كانوا يتصرفون فى كل شيء ، فلم يبق لدى الإنسان الضعيف المغلوب على أمره إلا هذا السلاح السلبى الحقير وهو الدموع والتأوهات. أما وقد أصبحت القيادة عندسوفكليس للعقل والإرادة البشريين فقد لزم أن يكون أشخاصه على هذه الصورة القوية التى رسمهم عليها .

ومما يلفت النظر بوجه خاص فى أبطال هذا الشاعر هو أننا عند ما نلتقى بهم المرة الأولى نلفى إراداتهم معدة كاملة لا يعوزها إلا الاقتناع ، ولا نشاهدهم يترددون أو يحاولون تقوية عزائمهم . والسر فى ذلك هو أن للعاطفة فيها منزلة عظيمة وإن كان للفكرة شأن لا يستهان به ، ولكن العاطفة هى التى تسبق الفكرة إلى احتلال القلب وإثارة النفس وحملها على العمل ، فأياس عند ما يعود إلى صوابه يستولى عليه أنه سيكون بعد فعلته موضع سخرية الجميع فيصمم على الانتحار ، وأنتيجونا يتملكها منذ اللحظة الأولى منظر جثة شقيقها مهجورة فى العراء تلتهمها الطيور الجارحة فتثور وتقدم على التمرد والعصيان ، وإيلكترا لا تغادر خيالها نهاراً ولا ليلا صورة والدها تهشم الفأس رأسه فيتجدد المقت فى قلبها على ممر اللحظات . وكل هذه عواطف إنسانية تنشأ فى نفوس أصحابها للوهلة الأولى ثم لاتنى الفكرة أن تنشأ إلى جانبها فتغذيها وتخلع عليها صورة أسمى من الأولى ، وهى صورة التأمل والتدبر وهتاف الضمير بتأدية الواجب المقدس . ومن دلائل ذلك أن أنتيجونا بعد استيلاء هذا المنظر المفزع على قلبها تنشأ فى عقلها إلى جانب هذا الشعور فكرة أن القانون غير المكتوب يأمر بمواراة الجثث ، وأن إطاعته واجبة ، وأن أمر كريبون ظالم مجحف ، وبالتالى يحتم الواجب احتقاره وعصيانه ، فتقوى هذه الفكرة ذلك الشعور وتساعده على الانتقال إلى حيز التنفيذ . وكذلك إيلكترا بعد أن تتملكها صورة قتل والدها تقوم بعقلها فكرة ، مؤداها أن واجب الأبناء البررة هو الانتقام لوالديهم من القتلة المجرمين ، والخونة الآثمين ، وأن الدم لا يغسل إلا بالدم ثم تظل تتعهد هذه الفكرة بالتغذية حتى تتقوى فتعين الشعور البدائى على إبراز نتائجه إلى حيز النور .

بيد أنه ينبغى أن نعلم أن هذا الواجب الذى كثيراً ما يتردد فى مآسى سوفكليس ليس هو تلك الفكرة الفيذاتية المجردة التى لا تتغير تبعاً للعوامل المختلفة ، وإنما هو واجب عملى ذو مظاهر متباينة ، أو قل : إنه عدة بواعث متنوعة قد ساهمت فى هذا الاسم وإن كانت متغايرة الطبائع ، فهو مثلاً عند أنتيجونا يتلون بلونى الدين والحب الأخوى ، فتتخذ صلابتها

منظر الوداعة العذبة . وعند ما تتشبث بأهداب الحق ، وتتمسك بالعدالة ، وتحتقر الحيف والإجحاف ، إنما تفعل ذلك فى رقة وهدوء يلائمان تنسك الدين وحنان الحب ، بينما نرى هذا الواجب عند إيلكترا ينصبغ بالقسوة والعنف ، لأن روحها نشأت منذ الطفولة فى بيئة سلبت كل عناصر الشفقة والرحمة ، ولأن قلبها قد انغمس منذ طليعة الحياة فى وعاء ملىء بالمرارة والحنق والمقت ، فتبدو فى كل أحوالها هائجة ثائرة ، ساخطة حاقدة منقبضة . و إذاً ، فالأثر لدى كلتا الفتاتين ينبع من داخل نفسيهما و إن تلون كل منهما بلون خاص ، ولاختلاف هذه الألوان البيئية التى تنصبغ بها الواجبات والأحاسيس لا نشاهد أن أبطال سوفكليس الأساسيين يختلف بعضهم عن بعض فحسب ، بل نلاحظ أن كل واحد منهم يختلف فى منظر عن نفسه فى منظر آخر و إن كانوا لا يترددون ولا يتناقضون ولا يحيدون عن الطريق الذى رسموه لأنفسهم على ضوء التفكير والواجب ، وكان أساسه الأول الشعور الفطرى كما كان عامل تنفيذه الإرادة الحرة . ومنشأ هذا الاختلاف هو تبدل الانفعالات وتطور الفكر تبعاً لما يحدق بها من ظروف وتأثيرات ، لأن طبائعهم إنسانية لا تصادم الواقع ولا تقف معارضة تيار الحياة ، فهم يتألمون عند ما يضحون بأنفسهم و يأسفون على الحياة عند ما يدعوهم الواجب إلى نبذها فينبذونها بدون تردد ، وهم قادرون على أرق أنواع الحب ، كما هم أكفاء لأقسى ألوان المقت . ولقد بلغت بهم قوة الإرادة ومتانة العزيمة حداً جعلهم لا يراقبون أنفسهم فى تنفيذ أى تصميم ، بل حسبهم أن تستقر قلوبهم على أمر من الأمور لكى يقوموا به و يصلوا إلى نهايته أياً كانت نتيجته . ولهذا لم يكونوا فى حاجة إلى التذرع بالزيف ليخفوا تحت ستاره أسفهم على ما يضحون به من عزيز ونفيس ، فنحن نرى أنتيجونا مثلاً — مع هذه الإرادة الفولاذية — لا تخجل من أن تعلن على الملأ أسفها على الحياة . وكذلك نشاهد أياس يحيى الشمس للمرة الأخيرة و يبدى حزنه العميق على أنه لن يراها بعد الآن ، بل إن إيلكترا نفسها — وهى الفتاة الجافة القاسية التى لا ترق ولا تلين — لم تسلبها الطبيعة كل العواطف الرقيقة بل منحتها منها قسطاً وفيراً يبدو لنا جلياً عند التقائها بشقيقها حيث نلفيها تلقى نفسها بين ذراعيه مجهشة بالبكاء من فرط السرور .

وقد يجمل بنا هنا أن نشير إلى أن إسخيلوس ــ مع إبداعه فى تصوير الإرادة ــ لم يعرف هذا الفن الذى تفرد به سوفكليس فكان من أفتن ما أثمرته عبقريته وأنتجته موهبته .

ومن التجديدات التى استحدثها سوفكليس ، والتى لم يكد إسخيلوس يفطن إليها ، عنايته بتصوير الآلام البدنية ، واهتمامه بأن يسمع صوت الجسم إلى جانب صوت الروح ، وإن كان لا يزال يسمو بالثانى على الأول ويغلبه عليه ، وما ذلك منه إلا إحاطة بجوانب الحياة المختلفة ، وإحداق بنواحيها المتباينة ، وإرضاء للفن الذى لا ينبغى أن يهمل شيئاً ، ففيلكتيتيس مثلاً حين تستولى عليه نوبة الألم من جرحه المزمن ترتفع أناته ، ولكنها تمتزج بالحقد على من خدعوه وهجروه حتى ترافق صيحات النفس تأوهات اللسان فيمثل اجتماعهما الحياة كاملة . وكذلك نلاحظ أن أوديبوس بعد أن يفقأ عينيه بيديه ويبلغ منه الألم المادى مبلغه لا يفارقه الصوت النفسانى الذى ينبعث من داخل ذاته بتوصية كريون .

وإذا كان نور العقل وقوة الإرادة لا يفارقان أبطال سوفكليس حتى فى أوقات محنهم ، وساعات كوارثهم ، فأحر بهما ألا يفارقاهم إبان عرضهم آراءهم وأفكارهم التى هى مبررات مقدبرة ، وأحاسيس متطورة إلى مبادئ خاصة ، ولكنهم لا يعرضونها فى صور قضايا عامة ، بل فى هيئات عقائد شخصية . ومن آيات ذلك أن أنتيجونا حين يسألها الملك كريون كيف تجرؤ على عصيان القانون بإقدامها على مواراة شقيقها لا تناقشه فى هذا القانون ، ولا تناقض السلطة المدنية بالسلطة الدينية ، ولا تصادم أمر الأغلبية بأمر الوجدان الشخصى ، فتلك أمور تجهلها جهلاً تاماً ، وإنما هى تعرف فقط أن إرادة الآلهة قد قضت بأن تحب الشقيقة شقيقها حياً ولا تتخلى عن أداء الواجب نحوه ميتاً ، وليس ذلك قانوناً عاماً تريد أن تضعه ، بل تلك بداهة خلقية يفرضها الضمير عليها فرضاً .

أما الأشخاص الثانويون ، فإن لهم ــ رغم انخفاض طبقاتهم ــ أهمية لا ينبغى إهمالها أو الإغضاء عنها . ولقد يسر استخدام الممثل الثالث لشاعرنا سبيل إبراز هذه الطبقة الدنيا على المسرح جلية ، فنجم عن ذلك عدم الاقتصار على تصوير عِلْيَة الإنسانية وصفوتها الممتازة ،

و إعطاء المؤلف فرصة عرض أنواع أخرى من البشر تتعارض طباعها مع طباع تلك الصفوة تعارضاً لا يخلو رسمه من فائدة . وفوق ذلك فإن الموازنة بين هذه الطبقات المختلفة تجلو فى الأولين جوانب هامة كانت بدونها ستظل غامضة أو محوطة بشىء من الإبهام .

ولما كان هؤلاء الأشخاص الثانويون أقل قوى ، وأضعف عزائم ، وأشد خضوعاً للطبيعة العادية وأبعد عن الشذوذ الممتاز ، و بالتالى أقرب إلى مستوى الجماهير ، فقد كان من الطبيعى أن يروقوا عامة النظارة أكثر من أبطال الطبقة الأولى ، أما الخاصة ، فأهم ما كان يعجبهم فى تلك الطبقات الدنيا ، هو مساهمتها فى إعلاء درجة الأولين بانخفاض درجتهم . وفى هذا شىء كثير من الصحة ، إذ أن مواقف : تكميسا ، و إسمينا ، وخريسوثيسميس ، و يوكستا ، إلى جانب أياس ، وأنتيجونا ، و إيلكترا ، وأوديپوس ، كانت مقصودة من الشاعر ، لإبانة الفروق بين الفطر المختلفة .

وهناك ناحية أخرى على غاية من الأهمية فى عرض طباع هؤلاء الأشخاص الثانويين وأخلاقهم ، وهى أن سوفكليس قد أراد أن يشرح على لوحاتهم تلك الجوانب الأخرى التى لا مفر من وجودها فى الحياة كالتردد والرهبة والمعارك النفسية التى تحتدم فى دواخل القلوب ، فينتصر فيها أحد المتحاربين تارة ثم يفوز غيره بالغلبة تارة أخرى . وفى كلتا الحالتين يدفع الفائز الإرادة الإنسانية إلى الإقدام على ما يحبه ، وهذه كلها ألوان من أحداث الحياة اليومية لا يصح أن يجهلها أو يتجاهلها الشاعر البارع أو المؤلف الدقيق ، فإسمينا حين تتردد ، وخريسوثيميس إذ تضعف أمام سلطان والدتها ، و نيپتوليموس عند مايشتعل بين قلبه وعقله لهيب النزاع بين المنفعة والفضيلة ، ويؤيد الأولى أوديسوس بسياسته ودهائه ، و يذكى نار الثانية صوت الضمير وعوامل الوراثة ، فيتأرجح هذا الشاب بين هذين المؤثرين القويين ، يذعن لأولهما حيناً ، و يخضع للثانى حيناً آخر ، كل أولئك صور صادقة ، ولوحات ناطقة لما يتعاقب فى الحياة تعاقب ساعاتها ولحظاتها . وهنا يجمل بنا أن نشير إلى أن المؤلف قد عنى بهذه الشخصية الأخيرة ، فرسم فيها تلك العواطف المتناقضة ، والأحاسيس المتعارضة ، إذ أن

نيپتوليموس يرفض أولاً خداع فيلكتيتيس، ثم يتردد، ثم يقبل ، و بعد أن يستولى على بغيته يندم و يعود إلى التردد ، ثم يصمم على هدم ما فعل ، بل على التكفير عن خطيئته بحمل ذلك البطل الجريح إلى بلاده ، و إهمال جيش قومه أمام تروادة يعانى المتاعب والآلام ، ولولا أن تدخل هيركليس فى الأمر لنفذ ما صمم عليه . ولا ريب أن هذه طبيعة كريمة سامية رغم ما يبدو عليها من ظواهر الضعف بسبب تلك التحولات المتتابعة .

ومن هذه النواحى التى لم تفت سوفكليس فى فنه تصوير طبيعة المرأة بقدر ما كان إدراكه المأساة يسمح له ، فكان بهذا أول مأساوى رسم الطبيعة النسوية فى مسرحياته ، إذ أن نساء إسخيلوس بطلات أكثر منهن نساءا عاديات أو ممتازات يمثلن طبيعة المرأة كما هى. أما شاعرنا فقد عز عليه أن يهمل نصف الإنسانية فى مآسيه فخصص منها جانباً هاماً لرسم خصائص الجنس اللطيف ومميزاته البارزة التى كانت روح عصره تسمح له بها ، وذلك مثل وداعة أنتيجونا ووفائها ، و إخلاصها وفدائيتها ، وأمانة تِكميسّا وحنانها ، وذعرها وقلقها ، وهياج إيلكترا وثورتها ، وتعبيرها عن هذه الثورة بعبارات قاسية تصور فطرة المرأة حينما يثيرها الهوى ، و يقوض سلطان سيادتها على عواطفها فيدفعها إلى التصريح بما تريد ، وكذلك حيوية يوكستا وسرعة انتقال عقلها من موضوع إلى موضوع تبعاً للشعور الذى كان يستولى عليها ، وسيراً وراء الأمنية التى كانت تلوح أمام عينيها ، وغير ذلك مما تمتاز به المرأة من محامد ومساوئ . على أن النقاد يرون أنه لم يصور المرأة إلا تصويراً سطحياً أبتر، لأنه أهمل ناحيتيها الأساسيتين ، وهما : الحنان الأموى والحب الجنسى ، و إن كان قد حاول أن يمس هذا الأخير مساً خفيفاً حين رسم لنا ديانيرا ـ وقد نمى إليها أن زوجها يلحظ إحدى أسيراته بعين الإعجاب ـ تأكل الغيرة قلبها وتدفعها إلى محاولة إلقاء السحر على هذا الزوج ، فينتج ذلك قتله ، و إن كان على غير قصد منها .

ومهما يكن من الأمر ، فإن أشخاص مآسى سوفكليس من الجنسين لم يكونوا كلهم نماذج ، بل ليس بينهم شخص واحد يمكن أن يكون نموذجاً كاملا فى كل شىء ، ولكنهم

جميعاً يمثلون نواحي عالية بهيئة ما ، لأنه حاول أن يقصي عن المسرح كل عاطفة سافلة أو موجبة للسخرية ، فرسم أبطاله الجوهريين — على اختلاف نزعاتهم ورغباتهم ورغم مايصفهم به من مساوئ — نبلاء مترفعين لا ينحدرون إلى هُوَى الدنايا التي لا تليق بطبقتهم الاجتماعية ، فليس بينهم وضيع أو مسف أو شخوح أو أنانى أو شرير بالفطرة ، وفوق ذلك فإن المبررات التى تدفعهم إلى مايأتون من أفعال هى دائماً سامية تمثل نقاء الطبع وكرم الخلق ، نعم قد يبدو فى تصرفاتهم شيء من العنف أو العناد أو الكبرياء ، ولكن تلك الهنات لا تنفر النظارة منهم ، بل بالعكس هى تحكم عروة الصلة بهم ، لأنها تحقق إنسانيتهم بصورة بعيدة عن الزيف والنفاق . ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا بقوله : « إذا لم يكن نوع المثل الأعلى الذى يحققونه هو مَثَل الكمال الفلسفى — وهو شيء غير معروف فى المسرح — فهو على الأقل مَثَلُ إنسانية نبيلة » .

وأما الأشخاص الثانويون فهم — وإن كان قد قدمهم إلينا أقل عظمة وجلالا من الأولين — ليسوا حثالات أو منحطين ، بل هم خير طبقاتهم أو أقل أفرادها معائب وهفوات .

بقى أن نشير قبل مغادرة هذه النقطة إلى العوامل التى تأثر بها سوفكليس فى مآسيه ، وأهمها عاملان : أولهما هوميروس ، وثانيهما الواقعية التى كان تيارها فى عصره قد أخذ يجرف كل شيء . وإليك إلماعة خاطفة عن هذين المؤثرين :

بدا المؤثر الأول بجلاء فى تعلقه بالمثل الأعلى فى أكثر مواقفه ، بل قد اتخذ النبل والعظمة المرسومين فى الإلياذة والأوديسا سياجاً يحميه ضد الإسفاف والتدهور اللذين قادت الديمكراتية البلاد إليهما برذائلها وآثامها ، ولولا ذلك السياج لرأينا مآسيه مشتملة على مثل ما اشتملت عليه مآسى أوريبيديس من المعائب ، إذ بينما نجد تلك المخجلات التى تميز روح النصف الثانى من القرن الخامس تنعكس على كثير من صفحات هذا الأخير ، لا نكاد نرى لها أثراً فى مآسى شاعرنا ، وإنما كان كل أبطاله نبلاء ذوى كرامة وعظمة تذكرانا بصورة الإلياذة ، فأوديبوس مثلا بعد هُوِيِّه عن العرش وسلوكه طريق التسول يشبه — فى عظمته

وجلاله وما يتركه فى النفس من حزن وانقباض — « بريامُوس » على أثر نكبته فى أبنائه وسلطانه ومدينته . وكذلك فيلكتيتيس حين يسأل نيُبتوليموس يسحر القارئ أو الناظر بذكرياته القديمة ، ويذكره بأوديسُّوس ، إذ يستعرض فى الأوديسّا آلامه وحوادثه الماضية .

بيد أنه مع ذلك الاسترشاد بأضواء الإلياذة والأوديسّا لم يكن أجنبياً عن العصر الذى كان يعيش فيه ، بل قد أخذ منه بحظ وافر ونصيب عظيم . نعم ينبغى ، كما يقول النقاد المحدثون ، نبذ الفكرة القائلة بأن سوفكليس كان يرسم فى مآسيه شخصيات حية كانت تغدو وتروح بالفعل إلى جانبه فى القرن الخامس ، وبأنه لم يمح منها إلا أسماءها ، إذ أنها فكرة مغالية لا تمثل الحقيقة الواقعية بإزاء هذا الشاعر ، وإنما الذى لا ريب فيه هو أنه كان يصور نماذج ألوان الحياة المختلفة متأثراً فى هذا التصوير بمبادئ كانت تحيط به وبأخلاق وطباع تتردد أمامه فى كل حين ، ففى « أيأس » مثلا نلفى أجاممنون ، ومينيلاؤوس يمثلان الإسبرتيين كما كان الأثينيون يتصورونهم قساة متكبرين أنانيين . وفى « أنتيجونا » نرى كريون لوحة صادقة للطغاة الجامدين الضيقى العقول المغترين بسلطانهم والذين ترامت أنباء تصرفاتهم إلى سمع شاعرنا . وفى « أوديبوس فى كولون » نشاهد تِسْيوس يرسم صورة أمينة لما كانت أثينا تتصور نفسها عليه إذ ذاك من عظمة وجلال ، وزعامة وإشراف ، وحماية للضعفاء، ومناصرة للمضطهدين . وفى فيلُكتيتيس لا نجد أوديسوس قاصراً على ما وصفته به الإلياذة والأوديسا من حكمة ودهاء ومقدرة على الخروج من الورطات فحسب ، وإنما هو إلى جانب ذلك كله أثينى رشيق الحركات ، أنيق العبارات يمزح فى أوقات الشدة ، ويمزج الهزل بالجد . وكذلك نلاحظ أن نيُبتوليموس فى هذه المأساة نفسها و « هيمون » فى « أنتيجونا » يشبهان كثيراً ذلك الشباب الأثينى النبيل المحتد الذى جمع إلى طهر العنصر وشرف المولد حسن التربية ، فكان مثلا سامياً فى الحياء وحسن الخلق ، وكرم الطبع والنفور من الرذائل .

٣ — سوفُكْليس والأغانى

لا ينم القسم الغنائى عند سوفُكليس عن أهمية عظيمة كتلك التى شاهدناها عند إسخيلوس ، ولكنه مع ذلك لا ينبغى الإغضاء عنه ، لأنه عنصر لايستهان به فى مآسيه ، لاسيما وأن الأثينيين كانوا يعنون به أشد العناية ويقدرونه أعظم القدر . ومن آيات ذلك أن أرستوفانيس فى مسرحيته « السِّلْم » حين يعدد المحاسن التى يترقبها بعد انتهاء الحرب ، يذكر من بينها لذة مشاهدة مآسى سوفكليس وسماع أغانيه . ولاجرم أن أرستروفانيس لم يكن يجرؤ على إذاعة هذا بين الأثينيين إذا لم يكن واثقاً من أنه يروقهم ويتفق مع أذواقهم ، لأن أثينا لم تكن مدينة خاملة ترضى عن التهريج أو توافق على ترويج الدعايات المضللة التى تبعثها الأغراض الشخصية ، أو تقتادها الغايات الفردية . وإذاً ، فقد كان الرأى العام فى تلك الحاضرة إذ ذاك يتذوق أغانى هذا الشاعر إلى حد أن يعدها بين اللذائذ التى يشتاق إلى الاستمتاع بها فى عهود السلام ولقد أنصف الذوق الأثينى أيما إنصاف فى افتتانه بمآسى سوفكليس ، لأنه جمع فيها إلى جلال إسخيلوس كثيراً من الدقة والرقة والرشاقة والمرونة وصاغ كل ذلك فى قوالب فنية مستحدثة .

ترتبط أغانى الجوقة عند هذا الشاعر — كما هى عند سلفه — بالعمل ارتباطاً وثيقاً إلى حد أن يكتفى المؤلف بها فى التعبير عن آراء الذين تمثلهم اكتفاءاً تاماً فيقف خلف الستار ويرسلها تشدو بما وضعه على ألسنة أولئك الذين تقوم الجوقة بتمثيل دورهم شدو الحمائم والبلابل بسطور القدر فى زعم البدائيين . وحين ينطقها بفكر عامة عن المصير الإنسانى ، أو عن القدرة الإلاهية ، أو عن القوانين الخلقية يخلع عليها خصائص شعبية أكثر منها فلسفية . ولهذا كانت الجوقة عنده من حيث العظمة الدينية والجلال السماوى أقل منها عند إسخيلوس ، ولكنها أكثر إنسانية ، وبالتالى : أشد تأثيراً فى النفوس . ومن أبدع أمثلة هذا القسم الغنائى أغنية دخول الجوقة فى « أوديبوس ملكا » حيث يظهر شيوخ ثيبا — وقد اجتاح الوباء مدينتهم فروع قلوبهم — فيعلنون عما تجيش به صدورهم من حزن وألم

وانزعاج وثقة فى الآلهة وأمل فى عفوهم ، ولكن هذا ليس معناه أن الجوقة لا تعبر ألبتة إلا عن الآراء الشعبية ، فكثيراً ماتضيف فى أغانيها إلى فتنة الشعر وسحر الأرانيم مبادئ هامة سامية وإن كانت غاية فى البساطة الفطرية . وهى تتولد دائماً من أعماق المأساة ذاتها ، ففى « أنتيجونا » عند ما ينبئ الحارس كريبون بأن مجهولا عدا على القانون بإلقائه التراب على الجثة ، كانت الفكرة التى أراد سوفكليس أن يشير إليها فى أغانى مأساته هى جرأة الإنسان وإقدامه على الخطر ، فجعلت الجوقة تتغنى فى أسلوب خصب أنيق باجتيازه البحار ، وإخضاعه الأرض ، وقهره حيوانات والحقول والغابات والماء والهواء ، وتسييره إياها تحت إرادته ، وباحتفاظه بالحياة على حساب العناصر الطبيعية ، وبتأسيسه المدن التى يقيم فيها ، وبتعاظمه وفخره بعباراته وتفكيره ، ولكنها تنتهى بإعلان أنه رغم هذا كله لا يملك ضد الموت شيئاً . وكذلك قد يلتقى المرء إلى جانب تلك المبادئ الهامة بفكر أخرى ، هى فى ظاهرها تمثل الجانب العاطفى من جوانب الحياة وإن كانت فى موضوعها لا تقل دقة وتعمقاً عن الأولى ، لأنها تدرس ناحية إن بدت فى صورتها غير جدية ، فإنها فى حقيقتها مرة قاسية ، وهى ناحية الحب الذى لا يغلب ، ففى نفس تلك المأساة السالفة عند ما يبدأ « هيمون » يدافع عن خطيبته المهددة بالموت أمام والده الطاغية . نرى سوفكليس يجرى على لسان الجوقة أنشودة تترنم بمجد الحب القدير الذى هو سيد العالم بأسره والذى يتصور السطحيون أنه ليس إلا خفة وضعفا ، على حين أنه فى الحق جبار قهار لا تغلب قوته ، ولا تجارى عظمته ، ولا ينجو من يقف أمام تيار جبروته .

وكما احتوت أغانى جوقات سوفكليس على تلك الأفكار ، اشتملت على كثير من أوصاف العظمة والذعر والإشفاق والحنان . ومن أرقى هذه المقطوعات التى ظهرت فيها عبقرية شاعرنا ، ذلك الحوار المؤثر الذى دار بين الجوقة وأوديبوس عندما ظهر على المسرح والدم يقطر من عينيه بعد فقئه إياها ، وجعل يتلمس طريقه فلا يراها ، فانذعر من هول الظلام المحدق به ، وقد شاهدت الجوقة ذلك فأخذت تعبر عما خالج نفسها من فزع ممزوج بالرحمة والإشفاق على ذلك الملك الذى سقط فى تلك التعاسة المرة .

٤ — أسلوبه

يعتبر سوفكليس أول شاعر مأساوى أظهر فى وضوح الفرق بين أسلوب الأغانى وأسلوب الحوار البسيط ، فبقدر ما كان يعنى فى النوع الأول بالأناقة والتوشية كان يحرص فى الثانى على أن يكون طبيعياً بسيطاً بعيداً كل البعد عن التعمل من جميع نواحيه ، ومع ذلك ، فإذا وازنا بين أسلوبه الحوارى — على سذاجته وبراءته من التكلف — وبين نظيره عند إسخيلوس ، ألفيناه يمتاز بالحرية التى تسحر القلوب ، والتنوع الذى يفتن النفوس ، والتحليل المتقن الذى يرضى العقول . ومما يسترعى الانتباه فى لغة سوفكليس أنها تصلح كل الصلاحية لتصوير الأخلاق والطباع ، ولإيضاح الدرجات الاجتماعية ، والمميزات النفسية كأنها مختصة بهذه الجوانب لا تتعداها إلى غيرها . وبفضل هذه المحامد انعقد الإجماع على أن أسلوب هذا الشاعر فى المحاورات المأساوية لا يجارى ، فحينما يتناقش أشخاص المأساة ليبرروا تصرفاتهم ، أو ليرهقوا خصومهم بالتهم والآثام ، فإن طباعهم وخصائصهم تظهر بهيئة جلية ممتازة فى تفاصيلها ودقائقها ، ولكن تبريراتهم وبراهينهم تظل شخصية خاصة بهم ، فلا تشبه ما يضعه الفلاسفة النظريون من المبادئ العامة المجردة التى لا تخضع للظروف المختلفة أو للاعتبارات المتباينة ، وإنما تظل ممتزجة بالعواطف والأحاسيس إلى آخر الشوط كأنه كان مقتنعاً بأن العاطفة هى منشأ هزة النفس ، وبأن هذه الهزة هى برهان الحياة الواقعية ، على حين أن المبادئ العامة لا تنم عن الحياة إلا بالقوة والنظر .

على أنه لا ينبغى أن يفهم من انصباغ أفكار سوفكليس بلون العواطف أن منتجاته خالية من المنطق أو بعيدة عن البراهين العقلية ، إذ أنها على العكس من ذلك مليئة بالحجج يقوى لاحقها سابقها ، أو يضعف آخرها أولها على نهج حوارى طريف قد انخرط فى أسلاك العواطف وارتدى حلل القريض .

ومما سما به سوفكليس على إسخيلوس أنه استطاع أن يصل بأسلوب الحوار إلى المقدرة على التعبير عن الآلام ، ولم يقتنع كسلفه بأنه لا يصلح لهذا الجانب إلا القسم الغنائى ، فعرف كيف يرسم للمرة الأولى فى الأدب الهيلينى تمزُّق القلوب ، وتفتت المهج ، وحسرات النفوس عن طريق المحاورات المحضة .

ومن هذا كله يبين أن ذلك الشاعر كان بدراً تلا هلال إسخيلوس ، فتألق فى سماء أثينا و بدد ظلماتها زهاء ستين عاماً ساوق إبانها سطوعه سطوعها ، ثم رافق محاقه محاقها . وأخيراً هوى بهويها فكانا كعاشقين تقاسما معاً حلاوة الشباب ومرارة الشيخوخة ، ثم انتهى أحدهما إلى القبر تاركا الآخر يقاسى أشد ألوان العذاب والهوان .

الفصل الرابع

أوريبيديس

(ا) شخصيته

١ — حياته

تحدثنا الرواية العامة المشهورة أن « أوريبيدس[1] » قد ولد فى سالامينا فى سنة ٤٨٠ فى نفس اليوم الذى كان فيه لهيب معركتها يحتدم ، وتنبئنا رواية أخرى بأنه ولد فى سنة ٤٨٥ . وقد ذهب بعض المؤرخين إلى أن والده كان صاحب حانة ، وأن والدته كانت تاجرة خضر . وزعم البعض الآخر أنه كان من أسرة عريقة ، ولكن النقاد المحدثين يؤكدون أنه لم يبد فى حياته ما يدل على أنه كان من طبقة أرستكراتية أو متوسطة الحال كما بدا ذلك فى جلاء على إسخيلوس وسوفكليس ، وهذا يدفعهم إلى ترجيح الرأى الأول ، أما نحن فإننا نفضل أن نحتفظ برأينا إلى أن ننتزعه من منتجاته نفسها ومن انعطافه بالمأساة نحو الغاية التى هيأته لها الوراثة والبيئة .

ومهما يكن من الأمر ، فإن إجماع الباحثين الأساسيين منعقد على أن مؤلفاته توشك أن تكون خالية خلواً تاماً من التقاليد القديمة التى هى طابع الأسر النبيلة ، وسنعنى بتحقيق هذا فى موضعه من مآسيه .

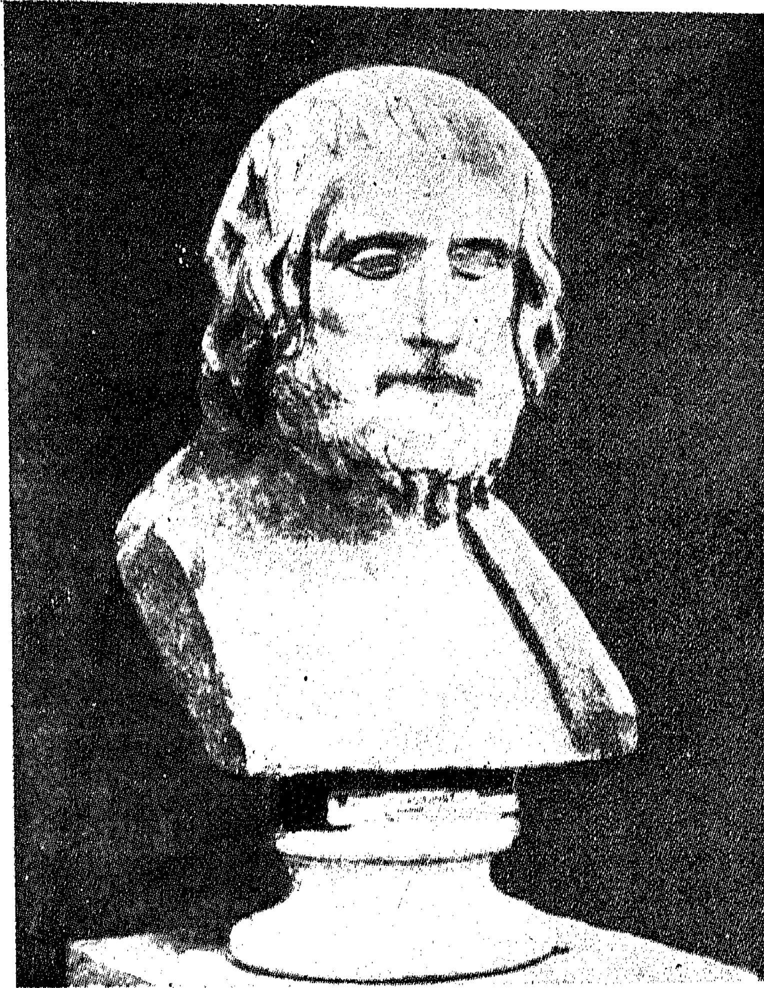
وإذا كان المؤرخون قد اختلفوا فى سنة مولده وفى طبقة والديه الاجتماعية ، فأحرِ بهم ألا يعرفوا شيئاً ذا بال عن نشأته وطليعة شبابه ونوع ثقافته . ولهذا ظل العالم الحديث

(١) أهم المصادر التى تناولت حياة هذا الشاعر خمس رسائل ، بعضها معلوم المؤلف ، وبعضها مجهوله ، وآثار رخام جزيرة پاروس ، ومذكرات سويداس ، وشهادات أخرى ، وتلميحات لأرستوفانيس ، وينبغى الاحتياط من هذه الأخيرة ، لأن مؤلفها كان يبغض شاعرنا ، وكان معروفاً بالخضوع إلى هواه إلى حد يخرج به عن النزاهة .

يجهل تلك النواحى جهلاً يوشك أن يكون تاماً ، وكل ما يعرفونه عنه هو أنه بدأ فى سنة ٤٥٥ ــ وكانت سنه خمساً وعشرين سنة ــ بتقديم أولى مآسيه فى إحدى المسابقات ، فنال فيها الجائزة الثالثة . ومنذ ذلك الحين أخذ يبذل مجهوداً متواصلاً فى التأليف المسرحى ، ولكنه لما لم يكن محبوباً من الأثينيين ، فإنه لم يفز بالأولية إلا بعد أربعة عشر عاماً انقضت كلها بين الرفض والخذلان والدرجة الدنيا . و بعد هذه السنين الطويلة جعل الحظ يبتسم له قليلاً ، فظفر بالأولية أربع مرات فى حياته وفازت بها إحدى مآسيه بعد موته . وأنت ترى أن هذا نصيب ضئيل من النجاح إذا قيس بنصيب سوفكليس ، ولكن هذا هو الذى كان .

كان هذا الإخفاق المتواصل الذى رافق شاعرنا كل ذلك الزمن يمكن أن يحدث فى نفسه أثراً سيئاً يدفعه إلى اليأس من المسرح ويحمله على البحث عن مهنة أخرى ، ولكن الأمر كان على عكس ذلك ، فظل وفياً لفنه ، عاكفاً عليه رغم تجهمه له ، ولم يشأ أن يساهم فى الوظائف العامة كما كان كثير من أمثاله يفعلون ذلك فى سهولة ويسر ، وليس معنى هذا أنه كان لا يأبه لشؤون مدينته أو يحتقر المصلحة الوطنية الكبرى ، فمآسيه مفعمة بهذه الجوانب كلها ، وإنما قد شاء ألا يعالج هذه النواحى إلا عن طريق فنه وإنتاجه ، فطفق يصوب إليها سهام نقده ، وأشعة بيانه ، ويفيض عليها من إلهام خياله ، ووحى شعره ، وبراعته فى التصوير ، ودقته فى التحليل حتى رسمها مجسمة أمام أعين الجماهير .

وأخيراً ، وبعد هذه الحياة العابسة المنقبضة غادر أثينا على أثر تمثيل مأساة أورستيس فى سنة ٤٠٨ إلى مدينة « پيلاً » حيث استقبله « أرخيلاؤوس » ملك مقدُنيا فى بلاطه استقبالاً حافلاً ، وأكرم رفده أيما إكرام ، وقد ظل هناك حتى توفى فى سنة ٤٠٦ وكانت سنه خمساً وسبعين سنة . ويرجح بعض المؤرخين أن وفاته كانت بحادثة ثم دفن فى وادى « أريثوزا » بمقدُنيا (انظر الصورة رقم ٢٥ فى الصفحة التالية) ، وقد أقامت له أثينا هيكل قبر نقشت عليه أبياتاً تشهد بموهبته ومجده . وقد أعقب ثلاثة أبناء كان أصغرهم سناً ــ واسمه كاسم والده ــ شاعراً ، وهو الذى قدم إلى التمثيل مأساة والده بعد وفاته .



[ألصورة رقم ٢٥ مأخوذة عن تمثال نصفي أثري يوجد في متحف ناپولي ، وهي تمثل أوريپيديس ، وأظهر ما يبدو على وجهه في وضوح إدمان التأمل والحساسية وما ينتجانه من مرارة الشعور بألم الإخفاق ومض عدم التقدير] .

٢ — أخلاقه

اتفقت كل المصادر التي عرضت لتاريخ هذا الشاعر على أنه كان منقبضاً متشائماً منعزلاً عن الناس إلى حد الجفاف ، ولعل السبب في هذا هو ما أسلفناه من محاربة الزمن

إياه فى نجاحه ومجده ، وانصراف مواطنيه عن منتجاته ، وحملات كثير من خصومه عليه ، وتشهيرهم به ، وفوق ذلك فإنه قد أخفق فى حياته الخاصة إخفاقًا تامًا إذ تزوج مرتين متعاقبتين ولم يوفق فيهما إلى زوج جديرة بشخصيته ، فلما اجتمعت هذه العوامل على نفسه حولت أيامه إلى عذاب دائم وشقاء متواصل ،ودفعته إلى النفور من المجتمع، والفرار إلى أحضان العزلة ، فلم يكن كسوفكليس ضاحكاً مرحًا يستمتع بالطعام والشراب ، ويتنقل بين أزهار المتع والملذات ، وقد نجم عن هذا أن عكف على الكتب ووهبها كل فراغ حياته الذى لم يملأه الحب ، ولم يشغله جميل تقدير مواطنيه إياه . ولهذا كان لديه فى أثينا مكتبة عظيمة الأهمية جعل ينتهل مما ضمته بين دفاتها من معارف فلسفية وعلمية ، فدرس مذاهب : هيركليتيس ، وأنكساغوراس ، وبروديكوس وغيرهم ولكن هذه المعارف لم تلون عقله بأى لون فلسفى خاص ، ولم يكن لأى مذهب من هذه المذاهب التى درسها سلطان على نفسه. وإذا التقى القارئ بشىء منها فى مآسيه ، فليس معنى ذلك أنه كان يدين بهذه الفكرة أو بتلك ، وإنما هو إشعاع الثقافة الواسعة التى يتميز بها العقل المفطور على حب الاطلاع . ولقد قدم إلينا المؤرخون القدماء سقراط كأحد أصدقائه الأخصاء ، ولكنهم مثلوه إذ ذاك على غير صورته الحقيقية ، فرسموه لنا رجلاً مهرجا لا يدلل على صحة دعواه بالحجة ، وإنما هو يلقى الكلام على عواهنه ، وتلك لوحة متناقضة مع حقيقة سقراط أشد التناقض . نعم لا يبعد أن يكون ذلك الفيلسوف قد أعجب بشعر صديقه فدفعه إعجابه إلى أن يثنى عليه ، فشوه الخصوم قوالب هذا الثناء حتى ألبسوها ثوب الدعوى الضعيفة الملقاة بلا برهان ، ليصلوا إلى الحط من قدر الشاعر ، فأصابت سهامهم طريقة الفيلسوف بهيئة لولا أن الإجماع قد انعقد على نقيضها ، لعلا الباطل على الحق ، وانتصر الشر على الخير .

ولكى نختتم هذه النقطة نقرر أن شاعرنا لما كان نافراً من المجتمع ، منعزلاً عن الخاصة والعامة لا يبوح بآرائه ولا يصرح بميوله لأحد ، وكان عصى العقل لا يتأثر تأثراً عميقاً بما يقرأ ، فلم يجد التاريخ فى أخلاقه وطباعه مادة يصول فيها ويجول ، ولم يعثر النقاد فى منتجاته على آثار الانحياز إلى جانب معين من جوانب الحياة ، أو التعلق بناحية محددة من نواحى الفلسفة النظرية أو الأخلاق .

(ب) منتجاته

١ — تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

عزا القدماء ، وعلى رأسهم سويداس ، إلى أوريبيديس اثنتين وتسعين مسرحية بين مأساة وفاجعة ساتيروسية ، ولكن يبدو أن عدداً قليلاً منها قد فقد في العصر الذى تلا عصر الشاعر مباشرة ، وأن عدداً آخر فقد بعد ذلك ، وأن بضع مآس قد ارتاب النقاد فى صحة نسبتها إليه .

ولما لم يكن لدينا من المآسى التى فقدت إلا عناوينها ، وهذه العناوين لا تمثل عند أوريبيديس موضوعات المآسى تمثيلاً دقيقاً كما يتبين لنا ذلك من مأساتى : « هيلينيه » و « الفينيقيات » فقد كان من العسير على النقاد أن يعينوا موضوعات تلك المآسى بالضبط ، ومع ذلك فسنحاول هنا أن نرسم لك صورة تقريبية للفضائل التى كونها الباحثون من موضوعات تلك المآسى أو من منابعها . وإليك هذه المحاولة :

لم تكن موضوعات الأقاصيص الحماسية القديمة التى طرقها الشعراء الأولون بعيدة عن متناول « أوريبيديس » ولم يصدف هو عنها بتاتاً ، ولكنه لم يقتصر عليها ، بل سلك سبلاً أخرى غيرها ، فاختلف بهذا عن أسلافه اختلافاً جوهرياً يسترعى الانتباه . وأياً ما كان ، فقد اقتبس من تلك الأقاصيص نحو ثلاثين مأساة منها : «أنتيجونا» و «بيلّيروفون» و « ذانائيه » و « پالاميدوس » و « پليوس » و « فِيلُكتيتيس » و « أوديپوس » و « ئِنُتيس » و « الباكوسيات » و « إيلكترا » و « هيكوبيه » و « هيركليس مخبولا » و « إيفيجنيا فى أوليس » و «الترواديات» و « الفينيقيات » وقد بقيت هذه السبع الأخيرة.

وقد انتهل من الخرافات الموضعية ومن الحوادث الثانوية المحيطة به عدداً كبيراً مثل : « إيپوس » و « أرخيلاؤوس » و « كذموس » و « لاميا » و « أندروماخيه » و « ألكِستيس » و « هيلينيه » و « أورِستيس » . وقد بقيت هذه الأربع الأخيرة .

وكذلك كان لتاريخ أتيكا الخرافى فى منتجاته شأن لا يستهان به حيث استخلص منه عدة مآس ، منها : « إچيوس » و « إيرخثيوس » و « ثسيوس » و « الهيرَكليسيون » و « الضارعات » و « هيپوليتوس » و « إيفيچنيا فى توريس » و « يون » و « ميديًّا » وقد بقيت هذه الست الأخيرة .

٢ — تلخيص ما بقى من هذه المآسى

لم يبق من هذا العدد الضخم الذى أنشأه « أوريبيديس » إلا سبع عشرة مأساة وفاجعة ساتيروسية واحدة ولم يعرف إلا تواريخ ظهور ثمان منها . وأما الإحدى عشرة الأخريات ، فلا يدرى أحد متى مثلت إلا على سبيل الترجيح ، وها هى ذى حسب الترتيب الزمنى يقينياً كان أو راجحاً : (ا) « ألكستيس » . (ب) « ميديًّا » . (حـ) « هيپوليتوس » . (ى) « الترواديات » . (هـ) « هيلينيه » . (و) « أورستيس » . (ز) « إيفيچنيا فى أوليس » . (ح) « الباكوسيات » . (ط) « أندروماخيه » . (ى) «الهيركليسيون» . (ك) « هيكوبيه » . (ل) « الضارعات » . (م) « إيلكترا » . (ن) « هيركليس مخبولا » . (س) « إيفيچنيا فى توريس » . (ع) « يون » . (ف) « الفينيقيات » .

أما الفاجعة الساتيروسية فهى « الككلوپوس » أو العملاق ذو العين الواحدة . والآن إليك موجزات خاطفة لتلك المآسى :

(ا) ألكستيس Alkestis

تقع هذه المأساة أمام قصر الملك فى مدينة « فير » بـ « تيساليا » . وتجملها أن «أپولون» يشرح كيف أن الملكة « ألكستيس » زوج « أذميتوس » ستموت من أجل زوجها بعد أن وافقت « ميريه » « Les Mirè » الإلاهات الثلاث اللواتى تتصرفن فى حياة بنى الإنسان على أن يستبقين « أذميتوس » إذا قدم بدلا عنه شخصاً آخر إلى آلهة الجحيم ،

فأخذ يسأل كل من حوله كوالديه المسنين وغيرهما ممن يدعون أنهم يحبونه ، فلم يقبل هذا العرض أحد منهم إلا زوجته ، فقد صممت على أن تموت بدله ، وهى فى هذه اللحظة موجودة فى القصر وستسلم الروح . وإذ ذاك تقف « ثاناتوس » الموكلة بالموت على الباب ، ويأخذ « أبولون » فى إقناعها بأن تترك « ألكستيس » حية وتقبض روح المسنين ، ولكن هذه المحاولة تذهب عبثاً . وهنا تجىء « ألكستيس » لتودع زوجها وتتوسل إليه أن يكون كوالدة لأولادها ، وألا يقذف بهم فى أيدى امرأة أخرى ، فيحتج «أذميتوس»



[الصورة رقم ٢٦ مأخوذة عن رسم على إحدى حوائط مدينة هركولانوم بإيتاليا ، وهذا الرسم يوجد فى متحف نابولى ، وهو يمثل الكستيس مثال التضحية الوفية والفدائية العالية حين تفتدى حياة زوجها بحياتها دون أن يقوى الألم والحزن على أن يمحوا رقتها ورشاقتها] .

ويعدها بأنه سيظل أميناً وفياً لذكرياتها ثم يصور لنا المؤلف بعد ذلك موت هذه البطلة وولولة أطفالها .

تتغنى الجوقة بعد ذلك بإخلاص « ألـكِستيس » الجدير بالإعجاب والذى لا يستحقه ذلك الزوج الأنانى الذى لا يدرك حتى أنانيته فيأخـذ على والديه أنهما لم يضحيا نفسيهما من أجله . نعم إن موت ألـكِستيس أحزنه كثيراً ، ولـكنه لم يفكر فى أنه لو قبل الموت لأنقذهم جميعاً ، بيد أن ألـكِستيس لا ترى هذه الأنانية أو لا تريد أن تراها عند زوجها ، وإنما هى تعتبر نفسها زوجـة ، والزوجة كلها لزوجها ، فيجب أن تضحى بنفسها فى سبيله من أجل هذا الاسم .

وعلى أثر ذلك يصل « هيركليس » وهو ليس ذلك البطل العظيم الذى صوره سوفكليس فى مأساة « التراكيسيات » وإنمـا هو شخص شره مغرم بالطعام والشراب ذو ضجيج وعجيج يتباهى بقوته فيستقبله أذميتوس خير استقبال ، لأنه صديقه ولأنه لا شىء عنده أقدس من إكرام الضيف ، ولـكى لا يحزنه يخبره بأن الجنـازة التى تجهز فى القصر هى جنازة سيدة أجنبية .

يخرج بعـد ذلك أذميتوس من القصر فيلتقى بوالده « فيريس » حاملا قرابين باسم ألـكِستيس فيوبخه على أنه لم يضح السنين الأخيرة من حياته الطويلة ، ليفتدى حياة ابنه فيجيبه والده بدوره بأنه يعتبره قاتلاً لزوجته بسبب أنانيته ، إذ لو رفض تضحيتها لبقيت فى الحياة .

ولا ريب أن المؤلف كان قد شاهد حوله كثيراً من هـذه المناضلات التى كانت تقع بين الأشخاص وتتمثل فيها الأثرة الساذجة فأراد أن يصور هـذا الوالد وولده اللذين يتهم كل منهما الآخر بالأنانية .

وبعد أن ينتهى الوالد وولده من هذه المحاورة السيئة الوضع التى تشبه من بعض الوجوه إسفافات شكسبير ينسحبان ثم يخرج الخـادم المـكلف بالقيام بخدمة هيركليس ثائراً ، لأن

هذا الضيف يأكل ويشرب ويغنى رغم الحداد الذى هم فيه فيحضر هيركليس ويؤنبه على نظراته الجافة ، بيد أن الخادم ينبئه بالحقيقة فيخجل من مرحه ويصمم على أن يعيد زوجة صديقه إلى الحياة . فإذا كانت لا تزال فى دائرة اختصاص « ثاناتوس » أرغمها على ردها ، وإلا نزل إلى مملكة الجحيم وأحضرها من هناك . ثم يتجه تواً إلى ثاناتوس وإذ ذاك يعود أذميتوس فتجتهد الجوقة فى مواساته . وإنهم لكذلك إذ يدخل هيركليس ومعه سيدة محجبة . وحين يسأل عنها يجيب بأنها سيدة ربحها فى مكافأة له على انتصاره فى معركة ويطلب إلى صديقه أذميتوس أن يحفظها له إلى أن يعود فيرفض أذميتوس أول الأمر ثم يذعن أمام رجاء هيركليس فيوافق على استقبالها . وهنا ينتزع هيركليس النقاب عن وجه السيدة فيرى الجميع أنها هى ألكيستيس رجعت إلى الحياة ، ولكنها يجب أن تظل ثلاثة أيام محرومة من الكلام ، وهى الأيام الضرورية لنقاء من يأتى من حيث أتت ، فيشكر أذميتوس صديقه هيركليس على إخلاصه وشجاعته ثم يودعه هيركليس ويوصيه أن يسلك دائماً سبيل كرم الخلق التى سلكها معه فإنها أساس كل خير .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٣٨ ، وهى مأساة غريبة جمعت الجد المؤثر إلى الهزل المُسَلّى ، وانتهت بنهاية سعيدة . ويقول النقاد إنهم لم يروا بين المؤلفات القديمة كافة أقصوصة شديدة التأثير صيغت فى أسلوب نقى كهذه المسرحية ، ولكنهم يجمعون على أن مزجها الجد بالهزل ينزل بها من صف المآسى إلى صفوف الفواجع الساتيروسية وأن الفن لا يسمح بأن تشتمل المأساة على مثل هذا الإسفاف . ويبدو أن المؤلف نفسه قد أحس بهذا فوضعها فى موضع الفاجعة من الرباعية التى احتوتها ، وإن كان لم يزل محتفظاً لها باسم المأساة .

سلك الشاعر فى هذه المأساة سبيل سلفه سوفكليس ، فلم يعن كثيراً بالجانب الفوق الطبيعى المثبت فى الأقصوصة القديمة ، وإنما بذل جهده فى رسم العواطف المختلفة ، والأحاسيس المتباينة لحب « ألكيستيس » وحنانها وتقواها ، وحزمها وقوة إرادتها ، وطبيعة أذميتوس العادية ، وألمه الصادق ، وحبه المخلص لزوجه ، وتعارض هذا الحب مع غريزة الاحتفاظ بالحياة التى لا تتغلب على العواطف السامية إلا عند النفوس الصغيرة ، وكذلك أثرة الوالد

الشيخ وأنانيته ، وحزن الخادم لموت سيدته ، وخجل هيرَكليس من مرحه فى قصر كان أهله فى حداد ، كل ذلك قد صوره المؤلف فى دقة وعناية تشهد ان له بالموهبة الجديرة بالملاحظة . ومما هو خليق بالالتفات هنا هو أن أوريپيديس قد خالف فى هذه المأساة التقاليد القديمة ، فجعل ألكِستيس تموت على المسرح وأسمع النظارة أنين احتضارها الوديع المؤثر .

لا يعرف النقاد مقدار عدد الممثلين الذين اشتركوا فى تمثيل هذه المأساة ، وإنما هم يقدرون أن يكون اثنين ، وعلى هذا يكون توزيع أدوارها كما يلى : يقوم الممثل الأول بأدوار : ألكِستيس ، وأپولون ، وهيرَكليس ، وفاريس الوالد الشيخ . ويقوم الثانى بأدوار : ثاناتوس ، وإحدى الخادمات ، وأدميتوس ، وأحد الخدم ، وكان أحد أفراد الجوقة يتغنى بأرنومة أوميلوس بن ألكِستيس التى كان يشدو بها عند رحيل والدته إلى مملكة الموتى . والآن إليك ترجمة نموذج من فقراتها :

تصميم هيرَكليس على إعادة ألكِستيس

هيرَكليس — أوه يا قلبى ويا يدى اللذين حققتما كثيراً من الأعمال . أظهرا الآن أنى ابن أنجبته ألكمينا ابنة « إيلكتريون » من زوس ، لأنه ينبغى أن أنقذ هذه المرأة التى ماتت آنفاً . ينبغى أن أعيد ألكِستيس إلى هذا المنزل وأن أؤدى خدمة إلى أدميتوس . سأذهب وسأراقب ثاناتوس ملكة الموت ذات الملابس السوداء ، وسأجدها فيما أظن على مقربة من القبر جائعة متطلعة إلى الضحايا التى نحروها ، فإذا قذفت بنفسى فجأة من مخبأ فإننى سأقبض عليها ، ولن ينتزع منى أحد هذه الشقية قبل أن ترد إلىّ تلك المرأة ، ولكن إذا فاتتنى ولم تجىء نحو الضحايا الدامية فإنى سأذهب إلى مساكن الإلهين ما تحت الأرض : « كوريه » وملك الجحيم ، تلك المساكن التى لا شمس فيها ، وسأطلب منهما ألكِستيس ، وإننى لواثق من أننى سأحضرها فوق الأرض وسأضعها بين يدى ضائفى الذى استقبلنى بكرم والذى لم ينبذنى مع أنه كان مصاباً بكارثة ثقيلة أخفاها عنى مدفوعاً إلى ذلك بكرمه واحترامه إياى . أى تيسالى ، أى هيلينى أكثر منه إكراماً للضيف . إن هذا الرجل السخى لن يقول : إنه أحسن إلى خبيث .

(ب) ميديا « Médéa »

هى ابنة « إيتيس » ملك « كُلْخيس » فى جنوب الـكوكاز . وكان والدها يملك فرو الذهب الشهيرة فى الأقاصيص الهيلينية ، والذى كان غاية جميع عظماء ملوك إغريقا ، لأنه كان فى عقيـدتهم رمز الثراء والسعادة ، فيرتحل هؤلاء الملوك إلى حيث يوجد الفرو ، وهم : « تسيوس » وصديقه « پيريثاؤوس » و « هيركليس » و « أسْكـلِپيوس » بن « أپولون » شافى الآلام و « أرْفيوس » و « پليوس » والد « أخيلوس » و « كَسْتور » و « پوليدوكيس » أخوا « هيلينيه » وكانوا كلهم تحت قيـادة « ياسون » لأنه منظم هذه الحملة ، وعند ما يصلون إلى تلك البلاد وتقع عين « ميديا » على « ياسون » تهوى فى حبائل غرامه وتريد أن تحقق له أمنيته فتخدع والدها وتمـكن حبيبها من الاسـتيلاء على الفرو الذهبى ثم ترافقه إلى بلاده . وعلى أثر ذلك يتـنبه والدها فيبعث وراءها ابنه ، وحين يلحق بهما ، تمـكن ميديا معشوقها من شـقيقها فيقتله ثم تمزق هى جسـمه أشلاءاً تنثرها فى الطريق ليراها والده إذا تعقبهما فييئس ويرجع . وعنـد ما تصل إلى بلاد الهيلين تلفى « پلياس » عم « ياسون » قد اغتصب عرش شقيقه « أوسون » والد « ياسون » فتصمم على أن تسترده بوساطة السحر والحيلة ، فتبدأ بإعادة الشباب إلى والد زوجها ، لتبرهن على مقدرتها ، ثم تعرض على بنات ذلك العم المغتصب أن تعيد الشباب إلى والدهن كما أعادته إلى أخيه ، ولـكنها تفهمهن أن هذه العملية لا تتم إلا إذا استنزف كل الدم القديم المسن من جسمه ، فتفتح الفتيات حنجرة والدهن فيموت ، لـكن هذه الجريمة تثير ضجيجاً سيئاً حول سمعة هذه الأسرة ، فيضطر « ياسون » إلى أن يغادر بلاده ، فيلتجئ هو وهذه الزوجة الآثمة إلى مدينة « كورَنْتا » وهناك تقع هذه المأساة التى نحن بصددها . ومجملها أن « ياسون » يهجر زوجته « ميديّا » ويصمم على أن يتزوج من ابنة ملك كورَنْتا ، فلا تـكاد تعلم هذا النبأ حتى يجن جنونها ، ويلتهب رأسها حقداً على زوجها ، وغيرة من خطيئته ، وتعتزم الانتقام السريع لنفسها منهما معاً . وإذ يخشى ملك

كورنثا على ابنته ، فإنه يطلب إبعاد الزوجة القديمة وابنيها إلى مكان ناء ، ليأمن الزوج وعروسه غائلة هذا الحقد الذى يندلع أواره فى قلب هذه السيدة القاسية فتتضرع إلى زوجها أن يسمح لها بيوم واحد تمضيه فى المدينة قبل ارتحالها إلى منفاها ، فيجيب سؤلها ويكون هذا اليوم كافياً لتنفيذ خطتها الجهنمية ثم يجىء زوجها و يعتذر إليها و يحاول أن يبرر مسلكه معها ، فتقابله باحتقار واستهانة . وقبل أن تنصرف تبعث إلى عدوتها — وكانت لا تزال فى بيت أبيها — حلة وتاجاً ذهبياً مشرباً بالسم الزعاف ، فلا تكاد هذه الفتاة تلبسهما حتى تسقط



[ألصورة رقم ٢٧ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف راسمه ، وهى تمثل ميديا حالة إرسالها الهدايا المسممة إلى عدوتها .]

جثة هامدة لا حراك بها ولا حياة ، فيسرع والدها إلى إسعافها حين يراها تتلوى من أثر السم ، فلا يوشك أن يلمسها حتى يخر هو الآخر صريعا . ولا تكتفى هذه السيدة الآثمة بتلك الجريمة فتصمم على أن تذبح ولديها على مرأى من أبيهما لتحطم البقية الباقية من فؤاده ، وإذ ذاك تشتعل حرب طاحنة فى داخل نفسها بين شعور الأم الشفيقة و إحساس الزوجة المهانة الثائرة تظهر فيها عبقرية المؤلف ودقته ظهوراً واضحا . وفى النهاية تتغلب عليها

عاطفة الانتقام ، فتجهز على ولديها أمام أبيهما ، ثم تمتطى فى الحال مركبة سريعة يجرها تنينان ، لأنها ساحرة وتنصرف ساخرة من آلام هذا الزوج المنكوب الذى يرى بعينى رأسه فلذتى كبده مضرجين بدمائهما ، فتتجه إلى أثينا حيث كانت تعلم من قبل أن الملك « إجيوس » مستعد لأن يقدم إليها مأوى (١) .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٣١ ، وهى تصوير لخلق امرأة تدفعها الغيرة إلى العنف الذى يصل إلى درجة الجريمة ، وهى ترتبط بالخرافات الأتيكية عن طريق إجيوس ملك أثينا الذى أوت إليه ميديا بعد فرارها ، لتحتمى به . ولقد طرق هذا الموضوع قبل أوريپيديس « نيفرون السيكونى » وهو أحد الشعراء الثانويين الذين سنعرض لهم فيما بعد . ويعتبر النقاد هذه المأساة من أبدع مآسى شاعرنا وأرقاها إنشاءا ، وأشدها تأثيراً فى النفس ، وخير مايروق النقاد فيها تصوير غيرة ميديّا التى تصل بها إلى حد الانغماس فى الوحشية المزعجة ، ومقدرتها على إخفاء شعورها والتظاهر بالإذعان السلبى لما حكم به عليها ذلك الزوج غير الوفى، وسلطانها على نفسها فى محو اضطراب قلبها عند ذبح ولديها وغير ذلك من الخصائص الشاذة التى صيرت هذه السيدة وحدها قطب رحا المأساة و بيت قصيدها ، وجعلت زوجها «ياسون» إلى جانبها شخصاً خاملا فاتراً لا يعنيه إلا التفكير فى نتائج الحوادث وما يترتب عليها . ولهذا الفتور لم يكن ألمه على ابنيه شديد الأثر فى النفوس . أما توزيع أدوارها ، فكان على النحو التالى :

يقوم الممثل الأول بدور « ميديّا » . والثانى بدورى المرضع « وياسون » . والثالث بأدوار : المربى و « إجيوس » وأحد الرسل . وهناك عضوان من أعضاء الجوقة يترنمان بأغنية الطفلين قبل ذبحهما .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن موضوع هذه المأساة قد ألهم « كُرْنى » شاعر فرنسا مأساته « ميديه » التى أخرجها فى سنة ١٦٣٥ ولكنه مع الأسف لم يحاك فيها

(١) بعد أن يأوى الملك إجيوس هذه المرأة الجهنمية يتزوج منها ثم لاتلبث أن تقترف فى أثينا خيانات فظيعة تضطر على أثرها إلى الرحيل إلى بلادها .

مأساة أوريبيديس ، وإنما حاكى مأساة سينيك الفاترة المواقف الطويلة الخطب ، فجاءت مأساته — رغم جمال الأساليب وسحر العبارة وسمو الألفاظ — أقل قيمة من مأساة أوريبيديس ، ولم يضعها النقد فى صف مآسى كُرْنى الأخرى الخالدة ، بل اعتبرها من المسرحيات الثانوية .

(حـ) هيبوليتوس « Hippolytos »

تتلخص الأقصوصة التى انتهل منها أوريبيديس هذه المأساة فى أن هيبوليتوس بن تسيوس الذى أنجبه من إحدى الأمازون[1] يهب شبابه إلى « أرتيميس » إلهة القنص ويعلن احتقاره « أفروديتيه » إلهة الحب واستهانته بها ، فتهتاج هذه الأخيرة وتعتزم الانتقام منه ، وهذا الانتقام هو موضوع مأساتنا ، ومجمله أن « فِدْرا » زوجة « تِسْيوس » الجديدة تكاد تحترق بغرام « هيبوليتوس » ابن زوجها ، فيقابل الشاب ذلك منهـا بإهمال واحتقار فتقتل نفسها . ولكى تنتقم منه تعلن قبل وفاتها أنها تنتحر من العار ، لأن ابن زوجها حاول انتهاك شرفها ، فيهتـاج « تِسْيوس » ضد ابنه ويلعنه رغم احتجاجه ودفاعه عن نفسه ويأمره بالنفى حالاً (انظر الصورة رقم ٢٨ فى الصفحة التالية) ، ثم يطلب إلى «پوسيذون» إلاه البحر أن يعاقبه بعقوبة قاسية ، ولا يكاد هذا الشاب يرتحل حتى يخرج من البحر وحش يرعب جواديه فيجمحان ويسقطانه من فوق مركبته ، فيتمزق جسمه بهيئة فظيعة . وبعد ذلك تنير « أرتيميس » عقل « تِسْيوس » فيعرف خطأه ويندم على فعلته فى نفس اللحظة التى يظهر فيها الشاب على المسرح محتضراً ويعفو عن والده .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٢٨ ، وفيها يلتقى القارئ بـ « تِسْيوس » ملك أثينا ، ولكنه فى هذه المسرحية أقل جاذبية منه فى غيرها ، إذ يبدو هنا قاسياً نحو ابنه البرىء .

ويرجح النقاد أن هذه المأساة هى معدلة عن مأساة أخرى للشاعر نفسه بهذا العنوان عينه . ومن أحسن ما رسم فيها مواقف هيبوليتوس النبيلة ، واستقامته الساحرة ، وعزته التى

---

(١) الأمازون هى سيدة خيالة حربية .



[ألصورة رقم ٢٨ مأخوذة عن لوحة من صنع الفنان الفرلسى پيير جيران وهى تمثل هيپوليتوس واقفاً أمام والده تسيوس كما تمثل فدرا مصغية إلى أضاليل مرضعها التى تنصح لها باتهام ذلك الشاب البرىء . ومن هذا المنظر يستنتج أن الفنان الذى رسم اللوحة قد استلهمها من مسرحية راسين ، لا من مسرحيتنا الهيلينية الراهنة] .

يشوبها شىء من الجفاف . وكذلك دور فِدرا الذى يمثل الهوى العنيف وسلطانه على النفوس، ودفعه إياها إلى أعاظم الآثام وكبريات الجرائم ، وليس هذا فحسب ، بل إن المؤلف قد أطلعنا فى مواقف هذه السيدة على لوحة شاملة للأحلام الشعرية التى ينغمس فيها قلب العاشق المدله ويظل يتناقض مع نفسه ، فتارة يريد ، وأخرى لا يريد ، ثم يصمم فيقدم على ما يصبو إليه ، فإذا رده المحبوب خائباً ولم يجبه إلى سؤله تملكه العنف فهرع إلى الانتقام دون الاكتراث بصدق أو عدالة أو وفاء . أما توزيع أدوارها فهو كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدور : « هيپوليتوس » والثانى بأدوار : « أفروديتيه » و « فِدْرا » و « ثِسيوس » والثالث بأدوار : « أرتيميس » وأحد الخدم والمرضع وأحد الرسل .

ولقد ألهمت هذه المسرحية « راسين » مأساته الفاتنة « فِدْرا » التى ظهرت فى سنة ١٦٧٧

وإن كان هذا الأخير قد أفاض عليها من عبقريته ذلك السحر الذى لا يتطاول أحد المؤلفين الآخرين إلى المساهمة فيه .

والآن إليك ترجمة نموذج من فقرات هذه المأساة :

موت هيپوليتوس

هيپوليتوس — آه بدأت الظلمات تنتشر على عينى ، خذنى يا والدى واسند جسمى .

ثِسْيوس — واحرقلباه ! ما ذا تصنع يا بنى بوالدك الشقى ؟

هيپوليتوس — أنا أموت ، وقد أخذت أرى أبواب الجحيم .

ثِسْيوس — أو تدع روحى ملوثة بالجريمة ؟

هيپوليتوس — كلا ثم كلا ما دمت أبرئك من موتى .

ثِسْيوس — ماذا ! أتبرئنى من الدم المسفوك ؟ .

هيپوليتوس — إن العذراء [1] ذات السهام المهيبة لشاهدة علىّ بذلك.

ثِسْيوس — يا بنى العزيز كم أنت تبدو كريما مع أبيك ! .

هيپوليتوس — اطلب من الآلهة أبناءاً يشبهوننى .

ثِسْيوس — يا أيها القلب المفعم بالتقوى وبالفضيلة .

هيپوليتوس — إنه لم يعد يخفق . وداعا ، وداعا أيضا أيها الوالد !

ثِسْيوس — لاتهجرنى إذاً ، يا بنى واستعد قواك .

هيپوليتوس — لم أعد استطيع استعادتها لأنى أموت . أيها الوالد خبىء وجهى سريعا تحت هذا النقاب .

ثِسْيوس — أيتها الأرض الماجدة ، ياأرض أثينيه بالاس من أى رجل ستحرمين آه ما أتعسنى ،آه يا « كِبْرِيس [2] »سأتذكر انتقامك زمنا طويلا .

---

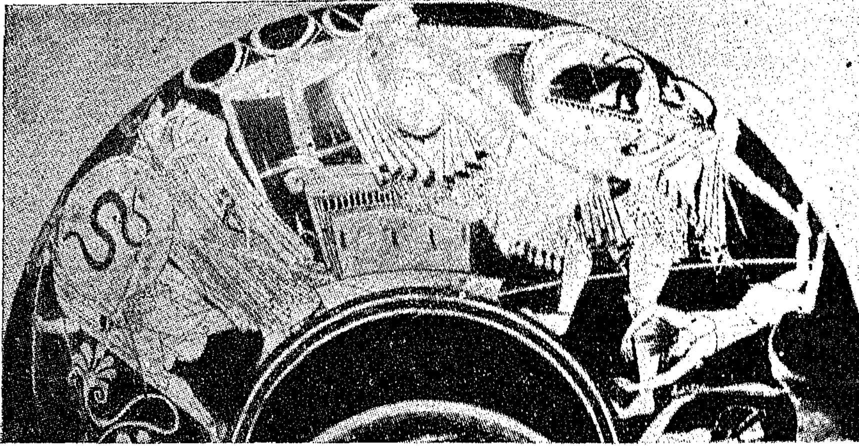
(١) العذراء هى أرتيميس إلاهة القنص والفضيلة .

(٢) هو احد اسماء أفروديتيه إلاهة الغرام ، وهى تصب انتقامها دائما على الفضلاء الذين يتمردون على أوامرها الغرامية كما فعلت بـ « هيبوليتوس » .

(ى) التروايات « Les Troyennes »

تتلخص هذه المأساة فى أن يظهر الرسول « تَلْثِيبيوس » فيبتدىء حوادثها بإعلانه إلى « هيكو بيه » ما اعتزم الهيلين سلوكه من وسائل بإزاء شهيرات الترواديات ، وهنا تصرح « كاسَّنْدر يه» ابنة «بر ياموس » بما أوحى به إليها من مصير ملوك الهيلين ، وما سيحيق بهم من العقاب ثم تودع والدتها وتذعن لحظها الذى يقضى عليها بأن تكون أسيرة أجاممنون ثم تظهر « أندروما خيه » أيم « هكتور » فتنبىء « هيكو بيه » بأن الهيلين قد ذبحوا ابنتها « پولـكسينيه » على قبر «أخيلوس » ولا تكاد تنتهى من حديثها المؤلم حتى يجىء رسول فيعلن أنه مكلف بأخذ أستيانـكس ابنها الوحيد ، لأن « أوديسوس » يتمسك بقتله ، وهنا تصل هيلينيه التى ردها الهيلين إلى زوجها فيحدث حوار فاتر بينها و بين هيكو بيه ، وعلى أثر ذلك يشاهد منظر شديد الأثر ، إذ يدخل تَلْثِيبيوس حاملا جثة «استيانَـكْس» فوق ترس والده هكتور (انظر الصورتين رقمى ٢٩، ٣٠ فى الصفحةالتالية) ثم يسمع ضجيج هائل فيعلم الحاضرون أنه ضجيج قلعة تروادة تنهار أمام تحطيم الأعداء وهنا تبتعد هيكو بيه متهدمة إلى حد أن يساعدها على السير جنود أوديسوس الذى يجب أن تنهى حياتها التعسة بالقرب منه لأنها كانت من نصيبه .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤١٥ وهى تعتبر سلسلة من المناظر المؤثرة أكثر منها مأساة موحدة ، لأنها لا تشتمل على أفعال حاسمة كأفعال المآسى السالفة والآتية . وأهم شخصياتها شخصية هيكو بيه زوجة پـرياموس ملك تروادة المنهزم ، وقدعنى المؤلف بأن يحوط هـــذه الملـكة بأهم الأحداث التى وقعت على اثر اجتياح تروادة وأشدها إرعابا ، ولهذا تمكن من أن يرسم الألم والحب والحنان ، والفزع واليأس ، والحقد والمقت بهيئة جديرة بالعناية والالتفات فإلى جانب هيكو بيه تقف كاسَّنْدر يه ابنتها وأندروماخيه أيم ابنها تشرح أولاهما نبوءاتها السماوية ، وتصور الثانية مخاوفها الأموية بهيئة تترك فى النفوس أشد أنواع الأثر ، وأقسى ألوان الانفعال وقد وزعت أدوارها كما يأتى :



[الصورة رقم ٢٩ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف راسمه ، وهى تمثل نيپتوليموس يضرب پرياموس الشيخ بجثة حفيده أستيانكس ، ومن هذا يتبين أن راسم هذه الصورة قد استلهمها من أسطورة أخرى غير التى استلهم منها أوريپيديس مأساته .]



[الصورة رقم ٣٠ من صنع الفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة عن رسم على وعاء هيلينى يوجد بمتحف ناپولى ، وتمثل منظرين من مناظر سقوط تروادة ، أولهما قتل أستيانكس ووضعه على ركبتى والدته والدماء تنزف منه . وثانيهما محاولة أياس قتل كاسندريه]

يقوم الممثل الأول بدور هيكوبيه ، والثانى بأدوار : الإلاهة أثينيه ، والنبية كاسَّنْدريه وأندروماخيه وهيلينيه . والثالث بأدوار : پوسيذون ، وتَلْثْبيوس ، وميتيلاؤوس .

(هـ) هيلينيه « Hélènè »

لم يسر أوريبيديس فى مأساته هذه على نهج الأقصوصة القديمة الشهيرة التى تروى أن هيلينيه كانت متعة باريس طول مدة حرب تروادة ، وإنما نسج فيها على منوال أقصوصة أخرى لم يروها إلا «استيسيخوروس» أحد الشعراء الحماسيين فى أواخر القرن السادس تحت عنوان « استدراك » ومجملها أن أفروديتيه لا تهدى الى باريس هيلينيه نفسها ، وإنما تهدى إليه شبحها فينخدع ويظل يستمتع به دون أن يخالجه أى ارتياب فى حقيقة الأمر ، أما هى فيحملها هرميس الى قصر « بروتيموس » ملك مصر ، فتبقى فيه إلى أن يموت الملك ويخلفه على العرش ابنه « تيُكليمينوس » فيكلف بـ « هيلينيه » ويعرض عليها الزواج فتنزعج من ذلك وتلتجىء إلى هيكل أحد المعابد . وفى ذلك الحين تكون حرب تروادة قد انتهت، فيرتحل «مينيلاؤوس» الى بلاده فيضل وتقذف به العواصف إلى الشواطىء المصرية فيلتقى إلى جانب ذلك الهيكل



[الصورة رقم ٣١ من صنع الفنان الفرنسى نوتور ، وهى مأخوذة من رسم على وعاء هيلينى ، يوجد بمتحف الإرميتاج فى سنپتر سبورج وتمثل هيلينيه وباريس فى تروادة أو باريس وشبح هيلينيه إذا سايرنا مؤلف مسرحيتنا فى أن باريس لم يمس هيلينيه وإنما شبهت له]

بزوجته الأمينة الوفية ويعلم أنها لم تذهب قط إلى تروادة ، وبالتالى لم يتلوث شرفها ، وهنا يتفقان على إعداد الفرار وتعينهما على هذا الأميرة « ثيونويه » شقيقة الملك . ويتدخل أخوا هيلينيه فى الأمر فيسهلان مهمة الزوجين وينجزان لهما هذه العودة السعيدة . ولا ريب أنه لما كانت هيلينيه هى ابنة زوس ، فقد كان من الطبيعى أن يثنى مؤلفنا عليها ثناءً عاطرا ، وأن يسجل جمالها وسموها ، وأمانتها وبراءتها وشرفها من عبث ذلك الشاب الفارغ .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤١٢ وهى ، فى الحق ، ليست مأساة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وإنما هى مزيج من المأساوية والمهزلية . ويرى النقاد المحدثون أنها — رغم اشتمالها على مناظر خليقة بالإعجاب — تميل إلى الانحراف عن المسالك الطبيعية ، وهذا عيب من عيوبها الأساسية يضاف إلى ما احتوته من انحدار إلى صفوف الفواجع الساتيروسية أو المهازل التى تخلط الترح بالمرح ، وتمتزج الدموع بالضحك ، والألم بالمزاح . وأيا ما كان فقد وزعت أدوارها على النحو التالى :

يقوم الممثل الأول بدورى هيلينيه وشقيقها ، والثانى بأدوار : تكروس ، ومينيلاؤوس ، والرسول الثانى ، ويقوم الثالث بأدوار : امرأة عجوز والرسول الأول ، والأميرة « ثيونويه » والملك « ثيئكليمينوس » .

(و) أورستيس « Orestès »

تتلخص هذه المأساة فى أننا نشاهد فى مبدئها « أورستيس » مريضاً مطرحاً على سريره وإلى جانبه شقيقته إيلكترا تهدئ خياله الهاذى ، وعند ما تتحسن حالته قليلا يطلب إلى شقيقته أن تذهب لتستريح من عنائها . وبعد خروجها يجيء مينيلاؤوس ، فيطلب أورستيس مساعدته أمام الجمعية التى تتولى محاكمته ، ثم يعود إلى عقله فيندم على فعلته ويظهر خجله ، فيسأله مينيلاؤوس قائلا : أى مرض يعذبك الآن ؟ فيجيبه بقوله : ضميرى ، إذ أنى أشعر بفظاعة ما ارتكبته فتأخذ مينيلاؤوس الشفقة عليه ، ولكن تنداروس والد كليتمنيسترا يؤيد اتهامه ويتمسك بوجوب معاقبته فيعتذر أورستيس عن جريمته بتنفيذه وحى أبولون ولكن

هذا الاعتذار يذهب عبثاً ، إذ يحمل « تَندَاروس » على جريمة قتل الوالدين حملة شعواء فيقول : إن الولد إذا كانت أمه قاتلة يجب أن يقتادها إلى العدالة ، ولكنه لا يصح له أن يقتلها . وأخيراً يخرج فيتردد مينيلاؤوس فى دفاعه عنه لحظة قصيرة ثم يتخلى عن مناصرته وينسحب . وعلى أثر ذلك يدخل صديقه الوفى پيلاذيس فيتفاوض الصديقان فى الأمر ، ثم يصممان على أن يمثل أورستيس أمام الجمعية ليدافع عن نفسه وأن يكون ذلك بغير علم إيلكترا و بعد أن يتجها إلى مقر هذه الجمعية تحضر إيلكترا فلا تجد أورستيس ثم لايلبث الرسول أن يجيء فيخبرها بأن الحكم قد صدر ضدها وضد أخيها ، وهو يقضى بوجوب انتحارهما قبل نهاية اليوم .

وهنا تولول إيلكترا عند إعلامها بالحكم ثم يعود أورستيس و پيلاذيس محزونين و يصمم پيلاذيس على المساهمة فى حظ صديقه ، ولكن الثلاثة يعتزمون قبل الانتحار أن يعاقبوا مينيلاؤوس على نذالته بقتل زوجته هيلينيه وابنته هِرْميونيه ، و بينا هم على أهبة الشروع فيما اعتزموه ، و بينا تسمع صيحات هيلينيه خلف الستار ، إذ يجيء خادم رعديد فيعلن اختفاءها بطريقة غامضة . وهنا يصل أورستيس ثم مينيلاؤوس ، فيهدد الأول الثانى بقتل ابنته « هِرْميونيه » إذا لم يذهب توّاً إلى الجمعية و يطلب إليها إلغاء الحكم السابق ، فيستغيث مينيلاؤوس و يتعقد الموقف إلى حد أن يصعب حله ، ولكن أپولون لحسن الحظ يظهر ويصدر أوامره ، فيعلن أن هيلينيه رفعت إلى السماء وأخذت مكانها بين الكواكب إلى جانب أخويها : « كَسْتور » و « پوليدوكيس » وأن « مينيلاؤوس » سيذهب إلى « اسْپَرْتا » ليكون ملكا عليها ، وأن پيلاذيس يجب أن يتزوج إيلكترا . أما أورستيس فسيتزوج بـ « هرميونيه » التى كان يريد قتلها ثم يقضى سنة نفى فى أركَدْيا و بعد ذلك يذهب إلى أثينا حيث تدعوه الإلاهات المحسنات إلى المثول بين يدى العدالة . وهناك يسمع الحكم ببراءته ثم يعود إلى أرغوس فيتولى ملكها .

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٠٨ وقد اتخذ أوريپيديس موضوعها من الحكم المأثور الذى كانت الروايات الشفوية تتواتر بأن الشعب الأرغوسى أصدره على أورستيس . ولهذا اختلفت فى مرماها كل الاختلاف عن مأساة إسخيلوس ، فلم تعد السلطة فى الحكم على

المتهم بيد أپولون ولا أثينيه كما كانت الحال عند هذا الأخير وإنما أصبح المرجع فيه لذوى الحل والعقد من بنى الإنسان ، وليس هذا فحسب ، بل إن الإلاهات المزعجات اللواتى رأيناهن يتعقبن أورستيس عند إسخيلوس قد تحولن إلى أشباح خيـالية أنشأها عنده تأنيب الضمير على قتله والدته .

ولا ريب أن هذا التحليل قد حوّل أقصوصة إسخيلوس إلى دراسات نفسية تشرف عصر أوريپيديس وتسـجل الرقيين : النفسانى والعقلى اللذين كانت الفلسفة قد أحدثتهما فى أثينا .

ومما يلفت النظر فى هذه المأساة هو أن أوريپيديس قد رسم فيها لوحة أمينة لجمعية أثينا الشعبية فى عصره .

ومن هذا كله يتبين أنها مأساة نقد اجتماعى ، وتحليل نفسى أكثر منها أقصوصة خيالية . ومن آيات ذلك غير ما تقدم أنه عرض فى خمسة أبيات فقط للإلاهات المزعجات اللواتى أفاض إسخيلوس فى الـكتابة عنهن ،على حين أسهب فى تصوير الأحداث الواقعية والشؤون الاجتماعية التى كانت تحدق به إسهاباً يدل على أن ذلك كان غايته المقصودة من تأليفه .

على أن هذا ليس معناه أن الشاعر قد تمرد فى هذه المأساة على الأقاصيص القديمة تمرداً تاماً فلم يأبه لها ، كلا ، فقد بدأ هذه المأساة كما شاءت التقاليد ، فصور أورستيس مريضا ، وإلى جانبه شقيقته تحنو عليه وتكلؤه برعايتها ، بل تغالى فى ذلك إلى حد مواصلة السهر وعدم أخذها بقسط من الراحة ، ولـكنه لا يلبث أن يهجر هذه الصور الأقصوصية الساحرة ، فى سمائها الأسطورية الصافية ، وينزل بنا إلى بيئة رجال السياسة الملوثة المفعمة بالنذالة والوضاعة والجبن والمساومة والتلون ، فيرسمها لنا فى شخصية مينيلاؤوس يغير مواقفه تبعاً للظروف والأحوال ، وليس هذا فحسب ، بل إن المؤلف ينحدر بنا من عرش ارستكراتية إسخيلوس الذى كان يرينا من فوقه الأمر والنهى بيد محكمة « الأريوپاج » إلى أرض الديمكراتية فنشاهد أزمة الأمور بيد جمعيات الشعب المؤلفة من الجماهير الحمقاء التى تقودها

الأهواء المسفة كما كانت الحال فى عصره . وفوق ذلك فإن دور الخادم الرعديد الذى ظهر على المسرح بهيئة مضطربة تثير الضحك يقترب كثيراً من أدوار المهازل ، و بالتالى هو خطوة واسعة نحو الانحلال والتدهور اللذين كانت صعلكة الديمكراتية من ناحية ، وتعاليم السوفسطائيين الإباحية من ناحية أخرى تقودان الأمة إليهما قيادة متواصلة . وأيا ما كان ، فإن توزيع أدوارها كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : أورستيس وأحد الرسل ، والثانى بأدوار : إيلكترا ، ومينيلاؤوس ، والعبد الرعديد ، والثالث بأدوار : هيلينيه ، وتنداروس ، و پيلاذيس ، وهِرْميونيه ، وأپولون .

(ز) إيفيچنيا فى أوليس « Iphigénia à Aulis »

تقع هذه المأساة فى ثغر أوليس حيث كان أسطول الهيلين مجبراً على الرسو منذ زمن طويل . ومجملها أن أجاممنون يفضى بسره إلى أحد رعاياه المسنين المخلصين ، فينبئه بآلامه ويطلعه على دخيلة نفسه ، ويصرح له بأنه مضطرب بسبب أمر جلل ، وهو أن كالخاس العراف أعلن أن الآلهة لن يمنحوا الأسطول الرياح الملائمة إلا إذا ذبحت إيفيچنيا بنة أجاممنون على هيكل أرتيميس ، وأنه قد بعث إلى زوجته كليتمنسترا أن تحضر ابنتها ، وقد تقدم إليها بمبرر زائف ، وهو أنه يريد تزويجها من أخيلوس ، وأن الهيلين جميعاً يجهلون هذه الحيلة ما عدا شقيقه مينيلاؤوس ، وأوديسوس .

بيد أن أجاممنون بعد أن يرسل الرسول الزائف ليخدع زوجته وابنته يعود فيؤنبه ضميره فيرسل هذا الشيخ إلى زوجته برسالة تناقض الأولى ، ولكن مينيلاؤوس يلتقى به فى الطريق ويعرف سره فينتزع منه الرسالة ويعود به إلى المسرح ، فيسأل هذا الشيخ عن أجاممنون وينبئه بما وقع ، فتحدث بينه وبين شقيقه مينيلاؤوس مشادة عنيفة . وإنهما لكذلك إذ يجىء رسول فيعلن إليهما وصول « كليتمنسترا » و « إيفيچنيا » و « أورستيس » فيتأثر

« مينيلاؤوس » ويمد يده إلى أخيه طالباً منه العفو عن إيفيچنيا . ولـكن أجاممنون يجيبه بأن الفرصة قد ضاعت ، لأن أوديسوس ، وكلخاس سيؤلبان عليه الجيش وينتزعان من يده الضحية .

تنزل بعد ذلك كليتمنسترا و إيفيچنيا من المركبة وتقابلان أجاممنون ، فتحدث بين الوالد وابنته محاورة يحاكيها راسين فيما بعد ، فيتفوق فيها على أوربيديس ، ولـكن تفوق شاعر فرنسا لا يقضي على مافى أسلوب شاعر إغريقا من جمال .

ينفرد أجاممنون بعد ذلك بزوجته ليقنعها بالسفر حالا و بتركها إياه يتولى وحده مراسيم الزواج فترفض كليتمنسترا سؤله وتعلن أن مكانها الطبيعى هو إلى جانب إيفيچنيا ، وأنها لهذا لن تتركها . وهنا يصل أخيلوس ، فيغير وصوله الحالة ، إذ يدهش حين يرى كليتمنسترا خارجة من خيمة زوجها ، ويزيد دهشة حين تنبئه هذه الأخيرة بنبأ زواجه من إيفيچنيا ولـكن الشيخ الذى رأينا أجاممنون فى أول المأساة يبوح له بسره ينبئ أخيلوس بكل شىء ، فيسقط فى يد تلك الأم التعسة وتتوسل إلى هذا الأخير أن يحمى الفتاة من هذه القسوة والوحشية فيعدها بذلك ، ولـكن لا حباً فى إيفيچنيا ، وإنما غضباً لـكرامته قبل كل شىء ، لأن أجاممنون كان قد أهانه باستخدام اسمه فى خداع زوجته وابنته ، بيد أن أخيلوس هنا ليس هو أخيلوس هوميروس الذى نشاهده فى مطلع الإلياذة ثائراً هائجاً يبرق ويرعد ويرمى أجاممنون بشواظ ألفاظه ونظراته ، وإنما هو يبدو هنا هادئاً حكيماً كأنه أحد تلاميذ سقراط ، إذ نراه يتمنى أن تقنع كليتمنسترا زوجها بالعدول عن تصميمه دون احتياج إلى تدخله .

تلتقى بعد ذلك كليتمنسترا بزوجها فترهقه بالتوبيخات على فعلته ، وتهدده من طرف خفى بانتقامها ، وهنا تصل إيفيچنيا فتتوجه إلى والدها رجاءاً حاراً فى أسلوب فصيح أن يعفيها من هذا الموت ، ولـكن أجاممنون يظل جامداً فترتاع من جموده وتولول ، وفجأة يدخل أخيلوس ، فيعلن أن الجيش كله يطلب الضحية ، وأنه هو نفسه كاد يهلك حينما أظهر استعداده للدفاع عنها . وعند ذلك تعلن الفتاة فى شجاعة أنها تريد أن تموت فى سبيل سلام

بلادها ، وتظهر من القوة ما ينسينا ضعفها الذى رأيناه أول الأمر ، ويحملنا على الإعجاب ببطولتها ، فيتأثر أخيلوس ويهتف قائلا : ياابنة أجاممنون لو أنى فزت بك كزوجة لكان الآلهة قد أرادوا لى السعادة ، فتجيب إيفيجنيا على عباراته بقولها :أيها الأجنبى أنا لا أريد أن تموت من أجلى ، أو أن تنتزع الحياة من أحد. دعنى أنقذ الهيلين إذا كان ذلك فى استطاعتى ثم تواسى والدتها وتخرج مودعة النور العذب . وبعد ذلك يجىء رسول فيصف شجاعة إيفيجنيا فى ساعة التضحية وينبئ بأنه بينما هى على هذه الحال ، إذ بأرتيميس تخفيها فجأة وتفديها بإحدى إناث الوعل لتذبح بدلها ، ولكن كليتمنسترا لا تصدق قصة الفداء ، فتظل حاقدة على أجاممنون ، ولا تكاد مراسيم التضحية تنتهى حتى تهب الرياح الملائمة ويجىء أجاممنون فيودع زوجته ويرتحل مع الأسطول بين دعوات الجوقة وتمنياتها .

وتعتبر هذه المأساة إحدى أخريات مآسى أوريبيديس لأنها مثلت فى سنة ٤٠٥ بعد وفاته ، وهى تعد كذلك إحدى حُسْنَيات ما بقى لنا من منتجاته ، إذ أنه سما فيها بإيفيجنيا القديمة التى ظلت إلى عهده فى عقيدة الجميع فتاة قهرت على ما اقتيدت إليه ولم تذهب إلى مصيرها إلا قسر إرادتها ، وجعل منها مثلا أعلى للبطولة والتضحية فى سبيل الوطن ، إذ صورها مع أسفها على الحياة تسير نحو الموت راضية مطمئنة لتنقذ مواطنيها . ولا ريب أن هذا تجديد من جانبه ، لأن هذا الموضوع قد طرقه من قبله إسخيلوس ، وسوفكليس ولكنه هو قد عرف للمرة الأولى كيف يستخلص منه هذه الصورة الفاتنة المليئة بمختلف أحاسيس الحياة كألم أجاممنون وتردده ومشاجرته مع شقيقه مينيلاؤوس ، وكمنظر وصول إيفيجنيا ومحاورتها المؤثرة مع والدها وكشف سر المسألة ، وسعى كليتمنسترا لدى أخيلوس ، وكتوسلات إيفيجنيا أمام والدها وذهابها أدراج الرياح ، وجمود هذا الوالد وفزع الفتاة من هذا الجمود ، ويأسها وولولتها على حياتها ، وكإلحاح أخيلوس وإعجابه . وأخيراً تطور هذه الفتاة وبطولتها . وقصارى القول اننا ــ إذا استثنينا المعجزة غير الطبيعية التى حدثت فى النهاية فأنقذت الفتاة ــ نلفى كل شىء فى هذه المأساة حسب طبيعة الحياة الواقعية التى لا مجال فيها

للأخيلة ولا للأقاصيص . ويرى النقاد أن أوربيديس لم يعالج فى أية مأساة مما بقى لنا من مآسيه تلك الجوانب الخلقية والاجتماعية كما عالجها هنا ، وقد وزعت أدوارها على النمط التالى :

يقوم الممثل الأول بدورى أجاممنون وأخيلوس ، والثانى بأدوار : الشيخ وإيفيجنيا والرسول ، والثالث بدورى مينيلاؤوس وكليتمنسترا . والآن إليك ترجمة نموذج من فقراتها :

بين إيفيجنيا ووالدها

إيفيجنيا — والدى ، إننى لسعيدة بأن أراك بعد هذا الزمن الطويل !

أجاممنون — ووالدك أيضاً يابنيتى ، إذ أن ما تقولينه حق بالنسبة إلينا كلينا .

إيفيجنيا — تحيتى ، لقد أحسنت صنعاً إذ دعوتنى إليك .

أجاممنون — هل أحسنت صنعاً أو لم أحسن ؟ إننى أجهل ذلك ياطفلتى .

إيفيجنيا — أية نظرة مهمومة من والد سعيد برؤيتى ! .

أجاممنون — إن هناك شواغل كثيرة لدى شخص هو ملك ورئيس جيش . . . . . .

إيفيجنيا — أنت إذاً ستسافر سفراً طويلا ياوالدى وتتركنى ؟

أجاممنون — وأنت أيضاً يا بنيتى ستفعلين كوالدك .

إيفيجنيا — آه ! لوكان مسموحاً لك أن تأخذنى ، ومسموحاً لى أن أتبعك على سفينتك .

أجاممنون — إن عليك أنت أيضاً أن تقومى برحلة ستذكرين فيها والدك .

إيفيجنيا — هل سأبحر مع والدتى أو سأقوم منفردة بالسفر ؟

أجاممنون — منفردة وستفترقين من والدتك ووالدك .

إيفيجنيا — هل من الممكن أنك سترسلنى إلى منزل آخر ياوالدى ؟ .

أجاممنون — لندع ذلك ، فإن هذه أشياء يجب أن تجهلها الفتيات .

إيفيجنيا — عد سريعاً ياوالدى من بلاد الترواديين بعد نجاح حملتك البعيدة .

أجاممنون — إن لدى هنا قبل كل شيء تضحية أقوم بها .

إيفيجنيا — دعنا إلى جانبك نشاهد منها ماهو مسموح بمشاهدته .

أجاممنون — سترين كل شيء وستكونين قريبة من ماء التضحية .

إيفيجنيا — هل سنؤلف جوقات الرقص حول المذبح ياوالدى ؟ .

أجاممنون — كم أنت أسعد منى بألا تعرفى شيئاً ؟ لكن عودى إلى خيمتك ، إذ ليس من الملائم أن تظهر الفتيات أنفسهن هكذا . أعطينى قبل كل شيء قبلة مرة . أعطينى يدك مادمت ستمكثين زمناً طويلا بعيدة عن والدك . أيها الصدر ، أيتها الوجنتان ، أيها الشعر الذهبى ، كم كانت مدينة الترواديين ، وكم كانت هيلينيه شؤماً عليكن . أنا سأمنع نفسى لأنى حين أداعبك أحس أن عينى مبللتان بالعبرات .

توسل إيفجنيا إلى والدها

والدى لو أننى أوتيت صوت « أرْفيوس » لأغزو القلوب بغنائى ، ولأجعل الصخور تتبعنى ، ولألين بكلماتى من أشاء ، لالتجأت إلى هذه الطريقة وحدها ، ولكن ليس لدى من معدات العلم إلا الدموع ، فأنا أحملها إليك ، وهى كل ما أستطيع . إن غصن الضارعة[١] الذى أضعه عند قدميك هو أنا نفسى ، هو جسمى الضعيف الذى أتت لك به هذه إلى الحياة . لا تُمِتْنِي قبل الوقت فإن النور عذب . لا تقهرنى على رؤية الظلام تحت الأرض . إننى الأولى التى دعتك بأبيها والتى دعوتها بابنتك وهى جالسة بثقة على ركبتيك . كنت الأولى التى أعطتك وتسلمت منك المداعبات الحنانية ، وقد كنت تقول لى إذ ذاك : هل

(١) كان الهيلين يصورون الضارعين دائماً حاملين أغصاناً من الشجر الأخضر يضعونها عند أقدام من يضرعون إليهم .

سأراك يا بنيتى سعيدة فى منزل زوج تعيشين وتسطعين فى طبقة جديرة بى ؟ وكنت أقول لك وأنا متعلقة بعنقك وضاغطة على لحيتك التى لا تزال يدى تلمسها إلى الآن : « وأنا ماذا سأعمل لك ؟ هل سأستطيع أن أقدم إلى شيخوختك يا والدى الإكرام العذب فى منزلى وأن أعوضك المتاعب والعنايات الشفوقة التى كلفتك إياها طفولتى ؟ لقد احتفظت أنا بذكريات هذه الكلمات ، أما أنت فقد نسيتها وتريد أن تميتنى . آه لا ! إنى أستحلفك باسم « بيلُبْس » وباسم « أتريوس » والدك وبهذه الوالدة التى ولدتنى فى الألم والتى هى اليوم تقاسى للمرة الثانية نفس العذاب من أجلى . هل لى شأن فى اجتماع « باريس » و « هيلينيه » ؟ وهل لأن « باريس » جاء إلى إغريقا ينبغى إذاً ، أن أموت يا والدى ؟ أدِرْ عينيك نحوى ، امنحنى نظرة وقبلة ، لكى أحمل معى على الأقل هذا التذكار منك حين أموت إذا لم تدع نفسك تلين أمام تضرعاتى ، وأنت يا شقيقى الذى لست بعد إلا سنداً ضعيفاً لمن يحبونك ، إبك ، مع ذلك ، معى وتوسل إلى أبينا ألا يقتل أختك . إن لدى الأطفال أنفسهم شيئاً من الشعور بتعاساتنا . انظر إليه كم هو يضرع إليك دون أن يتكلم يا والدى . إذاً ، أعفنى وأشفق على حياتى . نعم بهذه اللحية التى ألمسها نستعطفك نحن الاثنان اللذان تحبهما . هو الذى لا يزال طائراً صغيراً ، وأنا التى صرت كبيرة . إنى أجمل كل ضراعتى فى كلمة واحدة هى أقوى من كل ما يستطاع قوله ، وهى : إن النور عذب مرآه ، وإن ليل ما تحت الأرض ليس كذلك . مختل ذلك الذى يتمنى أن يموت . إن حياة يائسة خير من موت مجيد .

(ح) الباكوسيات « Bacchiai »

هن كاهنات ديونيسوس إلاه الخمر ، وكانت وظيفتهن القيام بالطقوس الدينية السرية لهذا الإلاه وتصورهن الأساطير يرقصن ويجرين هنا ، وهناك ويملأن الجو بصيحات غير منسجمة ، والهواء يداعب شعورهن ، وعلى رؤوسهن تيجان من أغصان اللبلاب . وتروى الأقاصيص أنهن مزقن « پَنْثيوس » و « أُرفيوس » .

وموضوع هذه المأساة هو مقاومة پَنْثيوس ملك ثيبا عبادة ديونيسوس، وعقابه إياه على هذه المقاومة . ومجملها أن الإلاه ديونيسوس يعلن ألوهيته فى ثيبا ، فلا يصدقه الثيبيات ولا يؤمن بأنه ابن زوس ، فيصيبهن جميعاً بالذهول والهذيان ثم يجذب كثيراً منهن إلى جبل « كيثيرون » و يصيرهن شـبيهات بنساء موكبه الباكوسيات اللواتى أتى بهن من آسيا و يستخدمهن مع الأوليات فى الرقص فى موكبه ، ومنهن تتألف الجوقة فى هذه المأساة . ومن هذا يجىء عنوانها .

كان « كذموس » مؤسس ثيبا يحترم « ديونيسوس » ويقدسه ، ولـكن حفيده « پَنْثيوس » الذى هو الآن ملك المدينة لا يفهم شيئاً مما حدث للثيبيات ويأمر بسجن ذلك الإلاه بتهمة الدجل والخداع . وعلى أثر ذلك يقذف ديونيسوس قصره بالصاعقة و يصيبه بالخبل ويجذبه نحو الجبل الذى جذب نحوه النساء من قبل ثم يأمر الباكوسيات بقتله وتمزيقه أشلاءاً (انظر الصورة رقم ٣٢ فى الصفحة التالية) . ويجىء رسول يحمل خبر موته فيروى أن « أغاقيه » والدة « پنثيوس » لم تعرف ولدها لما أصابها من الجنون ، وأنها هى التى وجهت إليه الضربة الأولى ثم يجىء بعد ذلك جده « كذموس » حاملاً البقية الباقية من أشلائه ، وهنا يزول خبل « أغاقيه » فتدرك الحقيقة وتعلم أنها هى التى قتلت ابنها ثم يظهر الإلاه ديونيسوس ، فيعلن أن قتل پنثيوس هو عقابه على جحوده ألوهيته ولا يكتفى بهذا ، بل ينزل بهذه الأسرة عقاباً آخر ، وهو أن كَذْموس الشيخ وابنته أغاقيه يجب أن يفترقا و يعيش كل منهما فى منفى خاص .

مثلت هذه المأساة فى نفس السنة التى مثلت فيها « إيفيچنيا فى أوليس » وهى تشتمل على كثير من المناظر الجميلة ، وللجوقة فيها ـ وهى مؤلفة من كاهنات ديونيسوس ـ أهمية عظمى . وقد صور « أوريپيديس » فيها ذلك النضـال الشديد الذى كان إذ ذاك مشتعلاً بين الدين والعقل ، ولـكنه على خلاف عادته فى هذه المرة لم يناصر العقل على الدين مناصرة مطلقة ، بل عرف كيف يناصر فى مهارة ما فى عقيدة ديونيسوس من جمال . بيد أنه ليس معنى هذا أن تلك المأساة كانت دعاية للديونيسوسية ، وإنما هى دعاية للجمال الممثل فيها .



[ألصورة رقم ٣٢ مأخوذة عن رسم على أحد حوائط مدينـة پمپى بإيتاليا وهى تمثل پنثيوس أثناء قيام الباكوسيات بتمزيق جسمه انتقاماً منه للإله ديونيسوس الذى أهانه پنثيوس بمحاولته حظر عقيدته وإلغاءها، وكانت أمه أغاڤيه بين هؤلاء الباكوسيات وهن يقترفن هذه الجريمة] .

وآية ذلك أن سقراط الذى لم يكن يؤمن بالآلهة كان يساهم فى قرابين هذه العقائد احتفاظاً بما فيها من رموز سامية . وعلى ذلك النحو نفسه كان شاعرنا ـ باحترامه عقيدة ديونيسـوس ـ يؤدى واجبه نحو الحياة الروحانية فى بلاده ، وهذا جانب لا يستهان به ، لأن البلاد التى تفقد عقيدة الأسرار الغامضة المنشودة من الإنسانية جمعـاء لا يكون لها مثل أعلى تصبو إليه قلوبها ، وترنو نحوه أعينهـا . وإذا فقد المثل الأعلى فى بيئة ، فعلى حياتها الخلقية والاجتماعية العفاء .

عالج « إسخيلوس » هذا الموضوع من قبل فى مأساة پنثيوس ، ولكن النضال فى عهده لم يكن قد استفحل بين الفكر المؤيد بالمنطق ، والقلب المضاء بالتنسك ، فكان من الطبيعى ألا تسـبق مأساته الزمن إلى بسط أحداث لم توجد بعد ، أما أوريپيديس فقـد كتب مسرحيته بعد عرض مشكلة العقل والدين على بساط البحث . ولما كان مقتنعاً بأن زعم العقل المقدرة على إخضاع كل شىء لسلطان المنطق ، فيه شىء من الغرور ، فقد سخر من هذه الفكرة فى مأساته سخرية لاذعة لا ندرى ماذا كان موقف صديقه سقراط منها . وأياً ما كان ، فإن توزيع أدوارها كان على النهج الآتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : « پنثيوس » و « أغاڤيه » . والثـانى بدورى : « ديونيسوس » و « تيرِسياس » . والثالث بأدوار : « كَـدْموس » وأحد الخدم والرسل .

(ط) أندروماخيه « Andromaché »

تتلخص هذه المأساة فى أن « نِيُپْتُوليموس » بن « أخيلوس » يتزوج « أندروماخيه » أيم « هكتور » بعد سقوط تروادة فينجب منهـا « مولوسوس » ثم لا يلبث أن يهجرها ويتزوج « هِرْميونيه » بنة « مينيلاؤوس » و « هيلينيه » ثم تضطرم الغيرة فى قلب هِرْميونيه وتدفعها إلى الحقد على « أندروما خيه » وابنها ، فتنتهز غيبة « نِيُپْتوليموس » إلى ذلفيه ليستشير الوحى وتحاول قتلها مستعينة بوالدها « مينيلاؤوس » ولـكن « پليوس » الشيخ جد الطفل يحول بينها و بين ارتكاب هذه الجريمـة . و بعد أن تخفق فى مشروعها تعود فتفكـر فى عاقبة ما كانت تنتويه فترتاع من عقاب زوجهـا بعد حضوره ، فتفر مع « أورِسْتيس » الذى كان موعوداً بها من قبل . ولا يـكادان يرتحلان معاً حتى يجىء رسول فيعلن أن « نِيُپْتوليموس » قد قتل فى ذلفيه بوساطة تربص نظمه له أُرِسْتيس قبل حضوره لأخذ « هِرْميونيه » . وأخيراً تجىء الإلاهة « ثيتيس » والدة « أخيلوس » فتعلن إلى « پليوس » الشيخ أن « أندروما خيـه » يجب أن ترتحل إلى « إيپير » لتـتزوج بـ « هيلينوس » بن « پرياموس » .

استلهم راسين شاعر فرنسا الأكبر فى القرن السابع عشر من أور يپيديس ومن شعراء آخرين وأقاصيص أخرى مأساته الفاتنة « أندروماك » فجاءت أجمل وأعظم سحراً من « أندروماخيه » لأور يپيديس ، إذ أنها أقرب كثيراً إلى الأساطير الشهيرة المعتمدة التى تمثل حقيقة « أندروماخيه » أيم هكتور الأمينة الوفية ومصيبتها فى ابنها العزيز التى لم تكن تفكر إلا فى إنقاذه من أعداء أبيه الذين استولوا عليها عنوة . (انظر الصورة رقم ٣٣ فى صفحة ٢٠٤)

لا يدرى أحد متى ظهرت هذه المأساة ، و إنما يظن أنهـا مثلت فى أوائل الحرب الپيلو پونيسية ، ولم يكن تمثيلها فى مدينة أثينا ، و إنما كان خارجها . وقد اعتبرها النقاد القدماء

من مآسى الدرجة الثانية ، فبقيت هذه الوصمة ملتصقة بها إلى الآن ، إذ وافق عليها النقد الحديث . وأهم ما أخذ عليها أنها يعوزها الانسجام والتماسك ، ولكنها رغم هذا كله قد تركت فى نفوس الأثينيين أثراً وطنياً عميقاً ، إذ رسمت لهم الاسبرتيين فى شخصيات : مينيلاؤوس ، وهرميونيه ، وأورستيس فى صور سمجة غدارة تختلف مع صور الأثينيين الجذابة .

ومما يلفت النظر فى هذه المأساة أيضاً هو أن بطلتها أندروما خيه أبسط منها فى الأقصوصة القديمة ، لأنها هناك تتنازعها عاطفتا : الزوجية والأمومة . أما هنا فلا تستولى عليها إلا عاطفة الأمومة فحسب ، وفوق هذا فإن شعورها نحو ابنها الذى أنجبته من زوجها المتوفى كما صورته لنا الأقاصيص القديمة هو أكثر أثراً فى النفوس من شعورها العادى الذى صوره لنا أوريبيديس نحو ابنها من زوجها الحالى . ومهما يكن من شىء ، فإن توزيع أدوارها على النسق التالى :

يقوم الممثل الأول بأدوار : أندروما خيه ، وأورستيس ، وثيتيس . والثانى بدورى : هرميونيه ، و پليوس . والثالث بأدوار : مينيلاؤوس ، والخادمة والمرضع والرسول .

(ى) الهيركليسيون « Héracleidai »

موضوع هذه المسرحية هو قصة الحماية التى منحتها مدينة أثينا أولاد هيركليس الذين كان أورستيس ملك أرغوس يضطهدهم ويتعقبهم بعد موت أبيهم ، وذلك لأن هيركليس — الذى تمثله لنا مأساة أخرى خجلاً من قتله زوجته وأولاده أثناء خبله ، وتصوره ملتجئاً إلى كنف صديقه « تسيوس » ملك أثينا — يتزوج « ديانيرا » ويعقب منها أولاداً ثم لا يلبث أن يموت متسمماً بالثوب الذى تبعثه إليه زوجته عن غير قصد سيئ . وهؤلاء الأولاد الذين أعقبهم من « ديانيرا » هم الذين يضطهدهم « أورستيس » ويأوون إلى « ماراثون » فى مقاطعة أتيكا .



[ألصورة رقم ٣٣ مأخوذة عن رسم صـنعه الفنان الفرنسى شوڤو لتحلية مأساة راسين « أندروماك » التى طبعت ضمن مجموعة مؤلفاته فى سنة ١٦٩٧ ، وهى تمثل « أندروماخيه » أيم هكتور ، وقد ركعت عند قدمى پيروس أو نيپتوليموس بن أخيـلوس ضارعة إليه أن ينقذ أستيانكس ابنها من هكتور ، ولما كان راسين قد استلهم — إلى جانب أوريپيديس — شعراء آخرين فقـد اختلفت مأساته عن مأساة أوريپيديس ، ومن ثم اختلف الرسم الذى يصور منظر هذه الحادثة] .

ومجمل هذه المأساة أن «أورستيس» يطلب إلى «ديموفون» بن «ثسيوس» ملك أثينا أن يسلمه أولاد هيركليس، فيرفض ذلك الملك الشهم سؤله و يعلن أنه على أتم استعداد لمقاتلته من أجل حماية نزلائه . و إنهم لـكذلك ، إذ بالوحى ينبئ « ديموفون » بأنه لن يعده بالانتصار إلا إذا ذبحت فتاة من نسل والد شهير ضحية لـ « پرسيفونيا » زوجة « هاديس » إلاه الجحيم ، فتجود « ماكريا » كبرى بنات هيركليس بدمها فى سبيل سلام الباقين ثم تذبح . وهكذا يتم لـ « ديموفون » النصر الذى وعـد به ، ويهوى « أورستيس » ملك أرغوس أسيراً بين يديه . وأخيراً تظهر «ألـكيمينيه» والدة هيركليس وتطلب قتـــل «أورستيس» لتشفى به صدرها فتناله.

يلاحظ النقاد أن هذه المأساة قد ظهرت كسالفتها أثناء اشتغال الحرب الپيلوپونيسية ، و بعد أن استحكم العداء بين أثينا وأرغوس ، فـكانت مثلاً من أمثلة الوطنية الملتهبة التى صور المؤلف فيها ملـكه شهماً ، يحمى الضعفاء و يخوض غمار الحرب من أجلهم ، كما صور ملك أرغوس نذلاً ساقطاً يضطهد أبناء توفى والدهم وأصبحوا لا عون لهم

ولا سند ، وتلك شهادة بعبقرية أوريبيديس ووطنيته ، و برقى الحياتين : العقلية والسياسية فى عصره ، ولـكنهم يرون فيهاعيباً فنياً ، وهو أن القارئ يبحث بين صفحاتها عن شخصية أساسية تأخذ بألباب النظارة وتفرض نفسها عليهم فيضيع بحثه عبثاً . وفوق ذلك فإنها قد اشتملت على خطب طويلة من شأنها أن تضعف أهمية الحوادث المأساوية وتصيرها فاترة . وقد خلت أو كادت تخلو من جلائل الأعمال . و يبدو أن أوريبيديس نفسه قد أحس أثناء تأليفه إياها بذلك النقص وحاول أن يتلافاه ، فتكلف المغالاة فى تصوير إخلاص «ماكَرْيا» وفدائيتها ، وشـجاعة « يولاؤوس الشيخ » الذى يريد القتال رغم إمعانه فى الشيخوخة ، وهوى « ألـكيمينا » وحقدها على عدوها . وسبها إياه بعد وقوعه فى الأسر . على أن هذا العيب لم يمنع النقاد من أن يعترفوا بأنها قد اشـتملت على مناظر جد جميـلة . أما أدوارها فقد وزعت على المنوال التالى :

يقوم الممثـل الأول بدورى : « يولاؤوس » و « أورسـتيس » . والثانى بدورى : « ديموفون » و « ألـكيمينا » . والثالث بأدوار : « كِبْرس » و « ماكريا » والخادم والرسول .

(ك) هيكوبيه « Hécube »

تتلخص هذه المأساة فى أن شبح « أخيلوس » يحجز الأسطول الهيلينى عند شاطئ : تراس بوساطة رياح معاكسة ويتهدد الهيلين بأنه لن يدعهم يعودون حتى يذبحوا له « پولِـكْسينيه » وهى نصيبه من الأسارى التروادیات ، وهذه الفتاة هى نفسها التى أنبأنا « أوريبيديس » فى مأساة أخرى بأنها ذبحت إلى جانب أسوار ترْوادة . وهذه المقاطعة هى التى كان « پرياموس » و « هيكوبيه » قد أرسلا إلى ملـكها « پوليمستور » ابنهما « پوليدوروس » يحمل كنزاً عظيما ، لأنه كان من حلفائهم ، ولـكن هذا الملك النهم لايلبث أن يقتل هذا الشاب و يقذف بجثته فى البحر طمعاً فى المال الذى كان يحمله . وهنا يظهر شبح

هذا الأمير الشاب ، فيطلب أن تجرى له الطقوس الجنائزية ، ثم يعلن الفاجعتين الآتيتين : الأولى أن شقيقته « بولِـكْسينيه » ستذبح ، والثانية أنه سينتقم له من قاتله .

وتتلخص الفاجعة الأولى فى أن « هيكوبيه » تتألم ألماً قاسياً حين تعلم أن ابنتها « بولـكسينيه » ستنتزع من بين يديها ، لتذبح ، وأن هذا الألم لا يؤثر البتة فى نفس « أوديسوس » المتحجر القلب ، وأن هذه الأميرة تبدو أمام هذا الحظ التعس شُجَاعة إلى حد داعٍ للإعجاب ، ثم تتبع جلادها مذعنة . وعلى أثر ذلك يحضر الرسول فيروى قصة موتها .

أما الفاجعة الثانية فهى أبشع من سابقتها . ومجملها أن عبداً يرى جثة « بوليدوروس » طافية على سطح الماء فيحضرها إلى سيدته « هيكوبيه » فترتعب وتتكهن فى الحال بأن الملك « بوليمِستور » هو الذى قتله ، فيمتلئ قلبها حقداً عليه وتصمم على الانتقام منه فتحتال عليه وتجتذبه هو وأولاده إلى خيمة الترواديات ثم تفقأ عينيه وتقتله هو وأولاده .

يرجح النقاد أن هذه المأساة قد ظهرت فى سنة ٤٢٤ وهم يشبهونها بمأساة الترواديات وإن كانوا يصرحون بأنها أقل منها قيمة لما فيها من غيبة الوحدة وعدم التماسك والانسجام ، إذ قد اشتملت على لوحتين متباينتين تحمل كل واحدة منهما فاجعة لا تكاد ترتبط بالأخرى ، وهذا عيب من عيوب الفن والإنشاء ، ولـكنهم — رغم هذا النقد — يقررون أنها إحدى جميلات المآسى التى بقيت لنا من منتجات هذا الشاعر ولاسيما القسم الأول منها ، وهو الذى صور فيه المؤلف بهيئة قمينة بالإعجاب آلام الأم الثكلى وتضرعاتها أمام أوديسوس أحد أعدائها لإنقاذ ابنتها من مخالب الموت ، ورسم فيه كذلك عزة تلك الفتاة الذاهبة إلى الردى ونبل نفسيتها . أما القسم الثانى ، فأهم ما يأخذ باللب منه هو مناظر العنف والفزع والذعر المتوالية فيه . وهو من الناحية الفنية أدنى قيمة ، وأقل أهمية من القسم الأول . وإليك كيف وزعت أدوارها :

يقوم الممثل الأول بدور : هيكوبيه . والثانى بأدوار : «بوليدوروس» و«بولِـكْسينيه» و « بوليمِستور » . والثالث بأدوار : « أوديسوس » و « تَلْثِبْيوس » وإحدى الخادمات و « أجا ممنون » .

(ل) الضارعات « Ikétidès » Ou « Les Suppliantes »

موضوع هذه المأساة هو نضال « تسيوس » ملك أثينا فى سبيل تأدية الواجبات الجنائزية نحو رؤساء «أرغوس» وقوادها الذين سقطوا قتلى إلى جوار أسوار ثيبا أثناء حرب « بولينيسكوس » و « إتيُسكْليس » ولدى « أوديبوس » وهى تتلخص فى أن أمهات أولئك القواد الموتى وتابعاتهن — وهن يؤلفن الجوقة فى هذه المأساة — يتقدمن إلى ملك أثينا ضارعات إليه أن يقوم بالطقوس الدينية الأخيرة لأبنائهن ثم ينضم إليهن «أدرستوس» ملك أرغوس و « إثْرا » والدة « تِسْيوس » فيتمسك هذا الأخير بطلب جثث القتلى ، ليؤدى نحوهم الواجب . وفى هذه اللحظة يجىء رسول من لدن ملك ثيبا فيطلبُ إلى تسيوس أن يطرد « أدرستوس » والضارعات من مدينته ، فيجيب تسيوس على هذا الطلب بأنه لن يتخلى عن حمايتهم ، وستشعل الحرب من أجلهم إذا دعت الضرورة إلى ذلك .

و بعد أن يضع المؤلف على لسان الجوقة أغنية يمضى بها الوقت يعود فيصور لنا الأثينيين منتصرين ، و يرينا جنائز رؤساء أرغوس كما أراد ملك أثينا . وهنا يرسم المؤلف فيها منظراً فاتناً مؤثراً فيقدم إلينا « إيڤَدْنيه » زوجة « كاپَنْسيوس » أحد الرؤساء الأرغوسيين تقذف بنفسها فى وسط اللهيب المعد لجثة زوجها رغم ضراعة والدها الشيخ «إيفيس» ثم تنتهى المأساة بعقد معاهدة بين مدينتى أثينا وأرغوس تتولى الإلاهة أثينيه بنفسها إملاء شروطها .

ظهرت هذه المسرحية حوالى سنة ٤٢٠ أى حين بدأ السلم يسود نوعاً بين أثينا وأرغوس ، وهى — كالهيرَكليسيون — من مفاخر أثينا ، إذ تصورها حامية للبؤساء ، مدافعة عن التعساء ، وقد رمى المؤلف من ورائها إلى غاية سياسية وهى تسجيل المعاهدة التى كانت قد عقدت حديثاً بين أثينا وأرغوس ، وفيها أيضاً يصوغ قلائد الثناء على قوانين أثينا وتقاليدها كما يظهر فيها أن تسيوس لم يكن مديناً بسلطانه إلا لحكمته وعدالته . و بعبارة أدق : كان أوريبيديس فى هذه المسرحية يصور « پيركليس » الذى كان يذيع آراءه أكثر

مما يصدر أوامره . ويعتبر المنظر الذى رسم فيه المؤلف موقف رسل ثيبا حواراً بين الملكية والديمكراتية يمثل ما كان يجرى فى ذلك العهد . ويرى النقاد أن أوريبيديس يتحدث فى هذه المسرحية عن هيامه بالحرية كأنه أحد الفلاسفة ، وأن هذا الانعطاف السياسى قدصيرها فاترة من الناحية الفنية إذا استثنينا منظر وفاء « إيڤدنيه » لزوجها وانتحارها لتلحق به . أما توزيع أدوارها فهو على النسق التالى :

يقوم الممثل الأول بأدوار : « إثرا » وأحد المندو بين الثيبيين ، و « إيڤدنيه » و « أثينيه » . والثانى بدورى : « أدْرَسْتوس » و « إيفيس » ، والثالث بدورى . « تسيوس » وأحد الرسل .

(م) إيلكترا « Electra »

تتلخص هذه المأساة فى أن أورستيس يصل إلى كوخ الحراث الذى كان إيجستوس قد زوج إيلكترا منه قسر إرادتها و يدخله متخفياً تحت اسم صديق أورستيس وحامل أنبائه ، فيكرم الحراث رفده ثم يعرف شقيقته من ولولتها دون أن ينبئها بحقيقته . وعلى أثر هذا تظهر له استعدادها لسفك دم والدتها حتى قبل أن تعلم شيئاً عن وحى أپولون . وهنا يصوغ أوريبيديس لآلئ الثناء على الديمكراتية فى شخص هذا الحراث ويحاول أن يثبت أن نبل القلوب لا يستند إلى عنصر ولا يعتمد على نسب ، ولا يكتسب بمال . وبهذه الفقرات وحدها يتضح المذهب السياسى للمؤلف .

يتجه الحراث بعد ذلك إلى الحقل ، ليخبر أحد أتباع قصر أجاممنون المسنين بوجود من يحمل أنباء من لدن أورستيس ، إذ يعتقد أن الأخبار التى من هذا النوع تسعدهم جميعاً ، فيحضر هذا الشيخ إلى الكوخ . وقبل أن يصل إليه يمر بقبر أجاممنون ، فيجد فوقه خصلة من الشعر ، فيعتقد حين يراها أنها لأورستيس ويحملها معه إلى الكوخ ، ليدلل بها لإيلكترا على أن أخاها حضر متخفياً و يقول لها : إنها تشبه شعرك ، لأن الأخوين اللذين

يجرى فى عروقهما دم واحد لا بد أن يكونا متشابهين فتقول له : إن شعر الرجل تقويه الرياضة ، وشعر الفتاة ينعمه المشط ، وفوق ذلك فإن كثيراً من الناس ليسوا من دم واحد ، وشعرهم متشابه فيقول لها : انظرى إلى آثار قدميه ، إنها تشبه آثار قدميك فتقول له : أيها الشيخ كيف تترك الأقدام آثاراً فوق الأرض الصخرية ؟ ومع ذلك فكيف تشبه أقدام الرجال أقدام النساء ولو كانوا إخوة وأخوات ؟ إن أقدام الرجال بلا شك أكبر من أقدام النساء .

ولا جرم أن فى هذه الفقرات نقداً لاذعاً وجهه مؤلفنا إلى إسخيلوس ، لأنه انخدع فى مأساته بمثل هذه السذاجات .

ومهما يكن من شىء فلا يلبث هذا الشيخ و « إيلكترا » أن يعرفا أورستيس معرفة فاترة يصورها المؤلف فى منظر عادى يقل كثيراً عن منظر تعارف الأخوين عند سوفكليس . وفى الحال يشرعان فى تنفيذ قتل إيجستوس الذى كان يجاورهما فتسمع صيحات يخر على أثرها « إيجستوس » جثة هامدة تقف أمامها إيلكترا تلعنها وتسبها ثم تلمح « كليتمنسترا » قادمة على بعد ، وكان الأخوان قد بعثا إليها الشيخ يدعوها بسبب زائف ، وهو طقوس دينية مزعومة ، فيضطرب أورستيس حين يتصور أنه سيذبحها ، ولكن إيلكترا تحمل على أخيها لضعفه وتهاجمه فى عنف قائلة له : إن الوحى يأمرك بأن تنتقم لأبيك ، فيجيبها بأن ذلك الوحى الذى يأمر بقتل الوالدين مختل . وفى هذا الحوار يظهر النقد الذى كانت الفلسفة قد بدأت توجهه إلى آلهة الهيلين على تناقضهم وجورهم ، إذ يجرى « أوريبيديس » على لسان « أورستيس » نقداً لاذعاً لأبولون يرميه فيه بأنه ظالم ومجنون ، ومن أجل ذلك قد استحق اسم فيلسوف المسرح .

تصل كليتمنسترا دون أن تعرف موت زوجها ولا حضور ابنها ، فتتصنع إيلكترا أمامها البراءة والاحترام ، لتوقعها فى الفخ الذى أعدته لها ، فتتبعها إلى الكوخ وتتولى بنفسها تثبيت يد شقيقها المضطربة وقيادته إلى ذبحها .

وبعد أن ينتهى الأخوان من قتل والدتهما يجىء « كَسْتور » و « بوليدوكيس » اخوا « كليتمنسترا » وعليهما أمارة الارتباك فيقولان: يابن أجاممنون لقد رأينا قتل أختنا والدتك . نعم إن عقابها عدل ، ولكن فعلك أنت ليس عدلا ، وأبولون ، نعم أبولون ، لكنه مولانا ، فنحن نسكت . إنه إن كان حكيما ، فوحيه تنقصه الحكمة . وينبغى الإذعان لما وقع .

وأخيراً ينبئانهما بأن الآلهة قد صمموا على أن تتزوج إيلكترا ب « پيلاذيس » وتتبعه إلى مملكة فوكيدا بعيداً عن أرغوس ، وهكذا سيكون عقابها . أما أورستيس ، فبعد أن يمنح قليلاً من الراحة ستتعقبه الإلاهات المزعجات وسينغصن عليه الحياة ثم يتحولن بعد عفو محكمة أثينا عنه إلى إلاهات محسنات . وهكذا ينهى حياته سعيداً فى مقاطعة « أركَدْيا » .

وعلى أثر ذلك يتولى سكان المدينة دفن إيجستوس ، ويقوم مينيلاؤوس ، وهيلينيه بدفن كليتمنسترا ، ويكافئ « پيلاذيس » الحراث على مروءته بكمية من المال تضمن له السعادة والرخاء . وبهذه النهاية لا تعتبر تلك المسرحية فى عداد المآسى . وهى فى نظر النقاد مسرحية نقد أكثر منها مأساة فنية ، إذ تفوق فيها شخصية المفكر الناقد شخصية المؤلف المأساوى بسبب ما احتوته من طعن على الآثار الموروثة ، والتقاليد المألوفة ، ونقد لتصرفات الآلهة وسلوك الأبطال ، وعقليات الشعراء والكتاب السابقين ومنتجاتهم .

هاهو ذا أوربيديس يعالج نفس الموضوع الذى عالجه من قبله إسخيلوس وسوفُكليس ، وهو قتل إيجستوس ، وكليتمنسترا ، وها هو ذا يرسم لنا الجريمة فى أفظع صورها كما رسمها إسخيلوس ، وهو — وإن كان قد حاكى سوفكليس فى منحه إيلكترا المكان الأول — قد غالى فى تصوير قسوتها . وفوق ذلك فقد حول هذا الموضوع الفخم إلى فاجعة مسفة مظهراً بذلك ميله إلى الديمكراتية ، فروى لنا أن إيجستوس قد زوج إيلكترا ابنة ملك ملوك الهيلين بحراث فقير أبدى من الشهامة والمروءة والنبل ما لا يوجد فى القصور وأن حوادث فاجعته لاتقع فى قصر أجاممنون ، وإنما تقع فى الريف ، وتذبح كليتمنسترا فى أحد الأكواخ . وفى هذا كله من التعريض بالأريستكراتية ، والسمو بالديمكراتية قدر كاف لبيان نزعته

ومحاولته تملق الجماهير واسترضاءها . ولعلك تذكر أننا وعدناك حين عرضنا لحياة هذا الشاعر بالكف عن إبداء رأينا فيه وفى عنصره إلى أن نتنزعه من منتجاته ، وها هو ذا دور الاستنباط قد حل ، فنحن نستطيع أن نجزم تعليقاً على هذه المسرحية بأنه كان ديمكراتى الميل ، مسف النزعة ، متهاوناً بالتراث الغابر كما نرجح أنه لم ينحدر من أسرة عريقة ، وإنما نشأ فى البيئات الشعبية ، وتربى بين الطبقات الدنيا الحانقة على الأريستكراتية والمتذرعة بجميع الوسائل للنيل منها والحط من قدرها . وأيا ما كان فإن النقاد يرون أن هذه المأساة لا تخلو من صور فاتنة ، ومناظر مؤثرة ، وهم يظنون أنها مثلت حوالى سنة ٤١٥ وأن أدوارها قد وزعت على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدور إيلكترا ، والثانى بدورى : أورستيس ، وكليتمنسترا ، والثالث بأدوار الحراث وپيلاذيس ، والشيخ وأحد الرسل وأحد أخوى كليتمنسترا . والآن إليك ترجمة شيء من فقراتها :

نقد أپولون

أورستيس — ما العمل ؟ هل سنذبح والدتنا ؟ .

إيلكترا — هل يشعرك منظرها بالشفقة ؟ .

أورستيس — واحرّ قلباه ! كيف أقتل تلك التى ولدتنى وغذتنى ؟

إيلكترا — كما قتلت هى أيضاً والدك ووالدى .

أورستيس — يا أپولون ، أى وحى بعيد عن العقل أسمعتنى ! . .

إيلكترا — إذا كان أپولون بعيداً عن العقل ، فمن إذاً ، هو الحكيم ؟

أورستيس — . . . حينما أمرتنى بأفظع الجرائم ، وهى قتل والدتى !

إيلكترا — ما ذا تخشى ما دمت تنتقم لأبيك ؟ .

أورستيس — لقد كانت يدى طاهرة ، والآن سأكون متهماً بقتل والدتى .

إيلكترا — ولكنك إذا لم تنتقم لوالدك ، فستكون غير محترم للآلهة .

أورستيس — ولكن إذا قتلت والدتى ، فسيتعقبنى سخطها ، وسأعاقب بموتها .

إيلكترا — إن الإلهاً سيعاقبك إذا رفضت الانتقام الذى يجب عليك لوالدك .

أورستيس — أليس هو جنياً خبيثاً فى صورة إلاه ذلك الذى أمرنى بهذا الأمر ؟

إيلكترا — هل جنى خبيث جالس فى معبد أبولون ؟ أنا لا أظن ذلك .

أورستيس — أنا لا أستطيع أن أصدق أن وحياً كهذا يكون عادلا .

إيلكترا — لا تضعف ولا تسقط فى الوضاعة . لماذا لا تمد لها نفس الفخ الذى أفادك فى مباغتة إيجستوس زوجها وقتله ؟

أورستيس — أنا أدخل ، ولكن الذى أزاوله شىء فظيع ، فظيع ذلك الذى سأفعله . إذا كانت هذه هى إرادة الآلهة فليكن كذلك ! آه أية معركة قاسية وشاقة ! .

(ن) هيركليس مخبولا « Héraclès Furieux »

تتلخص هذه المأساة فى أن هيركليس ينزل إلى الجحيم ليحضر « كِرْبيروس » حارس الجحيم ، وهو كلب ذو ثلاثة رؤوس ، ولكنه لا يعود ، فيظنه الناس قد مات . ولما كان قد ترك فى ثيبا زوجته « ميغارا » ابنة الملك كريون وأولاده الثلاثة ، وزوج أمه الشيخ « أنفتريون » فإن « ليكوس » الغاصب ينتهز فرصة غيبة « هيركليس » ويقبض على أفراد أسرته ويصمم على قتلهم جميعاً ويستولى على السلطان فى المدينة ، ولكن هيركليس يعود قبل تنفيذ هذه الجريمة فيقتل ذلك الغاصب ويخلص المسجونين ، بيد أن « هيريه » زوجة « زوس » التى تمقت هيركليس ترسل « ليتا » إلاهة الغيظ فتنزل إلى القصر وتصيب عقله بالخبل فيقتل بيده زوجته وأولاده ثم يجىء رسول فيروى هذه القصة المزعجة . وبعد ذلك يعود إلى هيركليس عقله فيشعر بفعلته فيذوب من الخجل ويعتزم التخلص من الحياة .

و إذ ذاك يصل «ثسيوس» الذى قدم للدفاع عن ثيبا ضد « ليـكوس » ولم يكن يعرف أنه قد قتل ، فيعلم بعزم هيركليس على الانتحار ، فيحمل عليه حملة قاسية و يخبره بأن الانتحار غير جدير بشجاعته الشهيرة ثم يدعوه إلى مدينة أثينا ليؤو يه هناك فيخرج هيركليس مع صديقه متهدماً معتمداً على ذراعه . وهنا تنتهى المسرحية .

و يرى النقاد أن هذه المأساة هى من أضعف ما بقى لنا من مآسى أوريبيديس ، أولا لأنها احتوت على موضوعين لا يكادان يتصلان ، وهما : قتل « ليـكوس » و إنقاذ أسرته منه ثم خبله الذى ينجم عنه قتل زوجته وأبنائه . وقد كان من الممكن أن يكون هذان العملان موضوعين لمأساتين مختلفتين .

ثانياً لأن دور هيركليس ضئيل فيها إلى جانب أدوار غيره مع أنه هو الشخصية الأساسية التى كان الفن يوجب تغلبها على كل من عداها .

على أن هذا لم يمنعهم من أن يعترفوا بأنها قد اشتملت على بضعة مناظر مؤثرة ، و بأن الانفعال فيها قد سلك سبيل التدرج المنظم ، وأنها تحتوى على صورة أخاذة ومفزعة فى الوقت عينه ، وهى صورة حظ هيركليس القاسى ومصيره القاتم ، وأنها فى جملتها تشبه كتاباً مفتوحاً أمام أعين النظارة يحملهم على التأمل والنظر . وأخيراً يرجحون أنها مثلت حوالى سنة ٤١٣ ، وأن توزيع أدوارها كان كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : « أنفتريون » و « ليتا » . والثانى بأدوار : « ميغارا » و « إيريس » و « ثسيوس » . والثالث بأدوار : « ليكوس » و « هيركليس » وأحد الرسل .

ومن هذا يبين أن شاعرنا قد خرج أيضاً على التقاليد فى هذه النقطة فلم يسند أهم الأدوار إلى الشخصية التى عنون المأساة باسمها كما كان مألوفاً ، وفى هذا من الفوضى وقلب الأوضاع ما فيه .

(س) إيفيچنيا فى تُوريس « Iphigénia en Tauris »

تتلخص هذه المأساة فى أن « أرتيميس » بعد أن تنقذ « إيفيچنيا » من الذبح فى أوليس ، تحملها إلى توريس ، لتتخذ منها كاهنة تضحياتها البربرية أى أن ابنة أجا ممنون يجب عليها منذ الآن أن تذبح لها كل هيلينى يحل بهذا الشاطئ .

تمضى عليها وهى فى هذه الحالة عدة أعوام ، وإنها لكذلك ، إذ بشقيقها « أورستيس » الذى صار الآن شاباً ينزل هو وصديقه « پيلاذيس » إلى « توريس » ، وهو لا يعلم بوظيفة « إيفيچنيا » بل لا يعلم وجودها فى هذا المكان ، ولكنه جاء بناءا على مشورة « أپولون » الذى وعده بتهدئة فزعه وشفائه من النوبة التى كانت قد أصابته على أثر قتله والدته إذا حمل إلى إغريقا تمثال « أرتيميس » الذى هو الآن فى توريس .

لا تكاد نظرات إيفيچنيا تقع على هذين الشابين الأجنبيين حتى تأخذها الشفقة عليهما وتسألهما عن اسميهما فيرفض أورستيس أن يجيب ويقول : إنه ولد فى أرغوس ، وإنه سيموت مجهولاً ، فتقول له : إن أرغوس أيضاً هى وطنها ثم تسأله عن أسرة « أجا ممنون » فينبئها بما حل بها من تعاسات ويخبرها بأن الجميع مؤمنون بأن إيفيچنيا قد ذبحت ، وأن أورستيس لا يزال حياً ، فتعرض عليهما أن تستبقى أحدهما ، ليحمل منها رسالة إلى أرغوس وتضحى بالثانى . وعلى أثر ذلك يحدث بين الصديقين حوار هو أحد المثل العليا فى الإيثار والتضحية ، فأورستيس يأمر پيلاذيس بأن يعيش بعده ، لأنه يجب عليه أن يحتفظ بحياته لزوجته « إيلكترا » . وإذ ذاك تقدم إيفيچنيا الرسالة إلى پيلاذيس وتمده بأن تتركه يعود إلى بلاده ، وهو يعدها فى مقابل ذلك بأن يوصل الرسالة ، ولكنه يتحفظ فيسألها عما لو غرقت سفينته وضاعت الرسالة فى اليم ، فتصمم إيفيچنيا على أن تنبئه بما تحتويه هذه الرسالة حتى يستطيع أن يؤدى المهمة شفهياً لو فقدت منه ثم تتلو عليه ما فيها بصوت عال ، فيفهمان أنها موجهة إلى أورستيس ، وأنها تطلب إليه فيها أن يجىء لينقذها من هذه الحالة ، فلا يكاد

أورستيس يسمع ما فى الرسالة حتى يعرف أنها شقيقته ويعرفها بنفسه ، فيكون ذلك منظراً مؤثراً ، ولكن لما لم يكن لديهم من الزمن ما يسمح لهم بأن يستمتعوا بالسرور طويلاً ، فإنهم يعتزمون أن يستولوا فى الحال على تمثال «أرتيميس» وأن ينجوا بأنفسهم من «ثواس» ملك توريس ويعودوا سريعاً إلى أرغوس . وفى نفس اللحظة التى تحمل فيها إيفيچنيا التمثال تلتقى بالملك فتخدعه بقصة مخترعه بمهارة . وبعد ذلك بقليل يجىء رسول فيعلن فرار السجينين والكاهنة فيستعد الملك لتعقبهم ، ولكن أثينيه تظهر له وتأمره بأن يدعهم يرتحلون .

ويرجح النقاد أن هذه المأساة قد مثلت قبل إيفيچنيا فى أوليس ببضعة أعوام ، وهم يجزمون بأنها مأساة جيدة ، بل سامية إلى حد بعيد ، وأنها من أشد مآسيه تأثيراً فى النفوس سواء أكان ذلك من ناحية دقة الفن فيها أم ناحية إتقان تصوير العواطف الطبيعية الأخاذة كأسف إيفيچنيا وحنانها وشجاعتها ، وكحزن أورستيس وانقباضه وحزمه وصدق عزيمته ، وكوفاء پيلاذيس لصديقه واعتزامه فداءه بحياته . وقصارى القول : إن هذه المأساة فى أعماقها تعتبر من بين أحاسن المنتجات القديمة على الإطلاق ولو أنه يبدو أن المؤلف قد قصد ألا يمنح الانفعال فيها أقصى حدود تصويراته ، وهذا فى نظر فريق من النقاد أحد معايبها ، لأنه يحوم بها نحو الفتور ، وهو فى نظر فريق آخر أحد محاسنها لأنه يدنو بها نحو الاعتدال . ومهما يكن من الأمر ، فإن أدوارها موزعة على النهج التالى :

يقوم الممثل الأول بدورى : إيفيچنيا وأثينيه . والثانى بأدوار : أحد الرعاة وأورستيس والملك « ثواس » . والثالث بدورى : پيلاذيس وأحد الرعاة .

هذا ، ويجمل بنا هنا أن نشير إلى إيفيچنيا التى ألفها جوت فنسجل أن أشخاصها ليسوا فى هياج أشخاص أوريپيديس ولا ثورتهم ، وإنما هم أشخاص هادئون ، وعلماء نفسانيون وخلقيون. وسنفصل ذلك كله فى مواضعه حين نعرض للأدب الأوروبى الحديث.

والآن إليك ترجمة نموذج من فقرات مسرحية أوريپيديس :

تعارف الأخوين

إيفيچنيا — هل تعرف ماسأفعل؟ إن الإنسان لايحتاط أبداً الاحتياط الكافى . أنا سأتلو عليك بصوت حى كل ما هو مكتوب فى هذه الرسالة ، وهكذا لا يبقى لدى ماأخشاه ، فإذا وصلت رسالتى فستقوم هى بأن تقول بلغتها الخرساء ما تحتويه . وإذا اختفت تحت الأمواج ، فأنت ستنقذ رسالتى بإنقاذك حياتك .

پيلاذيس — أنت تكلمت فى مصلحتك كما تكلمت فى مصلحتى . أعلمينى إذاً ، إلى من يجب أن أحمل هذه الرسالة ، وماذا ينبغى أن أقول من جانبك ؟

إيفيچنيا — قل لأورستيس بن أجا ممنون : إن التى تبعث إليك هذه الرسالة هى إيفيچنيا التى ذبحت فى أوليس وهى لا تزال حية وإن كانت ليست كذلك فيما تعتقدون .

أورستيس — أين هى ؟ إنها قد ماتت ، فهل استطاعت إذاً ، أن تعود ؟

إيفيچنيا — إنها هى التى تراها لكن لا تقطع على سلسلة حديثى « خذنى إلى أرغوس يا شقيقى ! قبل أن أموت ، انتزعنى من هذه الأرض الوحشية ، ومن هذه العبادة الدموية التى أؤديها للإلاهة ، ومن هذا الشرف المشئوم الذى تفرضه الإلاهة على بذبحى الأجانب لها » .

أورستيس — يا پيلاذيس ماذا ينبغى أن نقول ؟ أين نحن إذاً ؟ ؟

إيفيچنيا — فإن لم تأت فإنى سأكون سبب لعنة لبيتك يا أورستيس ! استمع أيضاً مرة أخرى هذا الاسم لتحفظه جيداً .

أورستيس — أيتها الآلهة !.

إيفيچنيا — لماذا أنت تدعو الآلهة فيما لا يمس إلا إياى ؟

أورستيس — لا شيء ، استمرى ، إن فكرتى فى شىء آخر .

إيفيچنيا — إنه سيسألك ، ومن الممكن أن تحل اللحظة التى يستطيع فيها أن يصدقك. اشرح له أن الإلاهة أرتيميس - لكى تنقذنى - وضعت فى مكانى الوعلة التى ذبحها والدى ، وأن الإلاهة نقلتنى إلى هذه البلاد . هذه رسالتى ، وهذا ما هو مكتوب فى خطابى .

پيلاذيس — آه ! كم ذلك التعهد الذى طلبته منى سهل التنفيذ . وأى تعهد سعيد ذلك الذى نطقت به أنت . لن يلزم لى وقت طويل لأؤدى ما أقسمت على فعله . هاك يا أورستيس أنى أحضر إليك هذه الرساله ، أنا أسلمك إياها من لدن شقيقتك .

أورستيس — إنى آخذها ، ولكن قبل أن أنشرها أريد أن أذوق سروراً آخر غير سرور قراءتها يا شقيقتى العزيزة إننى - لمباغتتى بهذه الحوادث العجيبة التى علمتها الآن - لا أكاد أستطيع التصديق بسعادتى . ولكن ما أهمية ذلك؟ امنحينى سرور ضمك بين ذراعى . . . .

إيفيچنيا — أيها الشقيق العزيز أى اسم آخر أعطيك إياه ؟ لأنك أنت أعز ما لدى فى العالم . أنا أجدك إذاً يا أورستيس بعيداً عن أرض الوطن ، بعيداً عن أرغوس . أنت الذى أحبه .

أورستيس — وأنا أجد شقيقة كان الناس يظنونها قد ماتت. إن دموعاً بدون مرارة ، دموع سرور تبلل عينيك كما تبلل عينى .

(ع) يون « Ion »

تتلخص هذه المسرحية فى أن « يون » بن أپولون من « كريوسا » بنة «إرخثيوس» ملك أثينا ينقله هرميس منذ طفولته إلى معبد ذلفيه ثم توكل العناية به إلى « الپيثيا » نبية

أپولو ن فتربيه خير تربية ثم تخصصه للخدمات الإلاهية . أما والدته فهى تتزوج بعد زمن بـ « إكسوثوس » وتصعده على عرش أثينا ثم تتجه معه إلى ذلفيه لتستشير الوحى ، و إذ ذاك تتعاقب عدة أحداث جيدة السبك ينتهى « إكسوثوس » بفضلها إلى الاعتقاد بأن هذا الشاب هو ابنه فيحبه و يعاملة معاملة أبوية . وعند ما ترى « كريوسا » هذه المعاملة تتملكها الغيرة وتضل عقلها فتهم بقتله ، ولكنها بينما هى تقوم بإعداد وسائل جريمتها تفاجأ وتوشك أن تُقْتَلَ عقاباً لها على ما كانت تريد الشروع فيه ، بيد أن الوالدة والولد لا يلبثان أن يتعارفا فيغمرهما السرور بهذا التعارف . وعلى أثر ذلك تظهر أثينيه فتؤكد له صحة رواية مولده وتنبئه ــ نيابة عن أپولو ن ــ بسمو كوكبه ورفعة حظه وتألق مجده المقبل ، و بأنه سيرتقى عرش أثينا ، و بأن اسمه سيطلق على جنوب إغريقا فيدعى « ينيا » وبهذا تنتهى المسرحية .

لا ريب أن موضوعاً كهذا ليس فيه من المأساوية شىء يستحق الذكر ، و يبدو أن المؤلف نفسه قد أحس بهذا النقص فحاول أن يتلافاه بتصوير غيرة « كريوسا» وخطتها وشروعها فى الجريمة وتعارفها بابنها ، ولكن ذلك كله لم ينقذ الموقف إلا قليلاً ، و إنما الذى منح هذه المسرحية بعض القيمة فى نظر النقاد هو جمال اللوحات الدينية المرسومة فيها ، ورشاقة الكاهن الشاب وحكمته الفاتنة ، ونفوره من المستقبل المادى الزاهر الذى ينتظره ، وتفضيله تلك السعادة الروحية التى كان يشعر بها فى حياته الدينية الهادئة السامية . وكذلك منظر المعبد عند تنفس الصبح ، وهذه الصور الساحرة هى التى ألهمت راسين شاعر فرنسا مأساته « أتالى » التى ظهرت فى سنة ١٦٩١ . أما أدوارها فقد وزعت كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : يون ، والشيخ . والثانى بدور : « كريوسا » . والثالث بأدوار : « إكسوثوس » والخادم ، والپيثيا ، وأثينيه .

(ف) الفينيقيات « Les Phéniciennes »

تستمد هذه المأساة عنوانها من الفتيات الفينيقيات اللواتى كن ذاهبات إلى معبد «ذلفيه» ومررن بمدينة ثيبا ففاجأهن الحصار الذى ضرب به على هذه المدينة « پولينيكوس » بن « أوديپوس » وأسرهن فى داخلها ، وهن اللواتى يكوّن الجوقة فى هذه المأساة . وموضوعها بالإجمال هو حرب « پولينيكوس » وشقيقه « إتيُوكليس » وقتلهما ولكن القارئ لا يلمح فيها ذلك الحماس الحربى الذى ينغمس فيه حين يقرأ مأساة « إسخيلوس » التى عالجت هذا الموضوع ، بل إنه بالعكس يجد فيها سخرية لاذعة ضد « إسخيلوس » من أجل ذلك المنظر الذى ورد فى مأساته والذى أسهب فيه الرسول فى وصف الرؤساء السبعة الذين يحاصرون المدينة ، فينقد « أوريپيديس » هذا التطويل أثناء الخطر الذى يهدد المدينة ويقول لـ « كريون » : إننا بدل أن نصف كل واحد من الأعداء على حدة يجب أن نشتغل بتعيين مقاتليهم والعمل فى الحال على صدهم ، وكأنه يريد أن يقول من طرف خفى : إن الفن لم يكن يسمح لـ « إسخيلوس » بهذا التلهى السخيف بوصف الأعداء أثناء ذلك الخطر الداهم ، وإنما كان يوجب عليه أن يصرف وقته فى تنظيم الدفاع السريع ، وذلك تجديد آخر تفوق به « أوريپيديس » على « إسخيلوس » .

ومما هو جدير بالذكر فى هذه المسرحية أيضاً أن العمل فيها معقد بسبب ما كان يجرى خارج المدينة على يد « پولينيكوس » وأعوانه من المحاصرين من ناحية ، وداخلها على يد « إتيُوكليس » وسكان ثيبا من ناحية أخرى . ومما استحدثه فيها كذلك أن « يوكَسْتا » لم تنتحر يوم انكشاف سر زوجها ، وإنما ماتت هنا ، وأن « أوديپوس » اعتزل فى قصر ثيبا . وقد تخيل أيضاً أن « مينكْيوس » بن « كريون » قد دفعه إخلاصه لوطنه إلى أن يقدم نفسه ضحية حين أعلن العراف تيرسياس أن أريس إلاه الحرب يطلب لنجاة المدينة أن يراق دم ملكى ، فلم يتردد « مينكيوس » فى أن يجود بدمه لتضع الحرب فى مدينته

أوزارها . أما مافى هذه المسرحية بعد الذى قدمناه ، فهو مألوف فى الأقاصيص القديمة ، وفيه كثير من التقليد لـ « إسخيلوس » أو لـ « سوفكليس » . وقصارى القول : ان هذه المأساة — كما يقول بعض النقاد — تشرف مهارة مؤلفها أكثر مما تشرف عبقريته..

ولا يدرى أحد متى ظهرت بالضبط ، وإنما يرجح أنها مثلت بعد سنة ٤١٣ . وعلى أى حال فإن أهم ما ابتدعه هذا الشاعر فيها بعد الذى أسلفناه هو ذلك المجهود الفنى القيم الذى بذلته موهبته فى سبيل التوفيق بين الشقيقين المتحاربين فى منظر مأساوى فاتن ، كله جدة وابتكار . وكذلك الدور المؤثر الذى قام به مينكيوس بن كريون حين جاد بدمه رخيصاً هيناً فى سبيل مدينته وهدوئها ، ولكن هذه المناظر الكثيرة المتباينة قد حملت المأساة ما لا تطيقه طبيعتها إذ أنها كادت تشتمل على قصة هرب الشقيقين من أولها إلى آخرها عدا ما أضافته إليها من التجديدات ، وهذا عيب فنى جسيم ، لأنه ذهب بجمال الانسجام الذى يتوقف عليه الجانب الأعظم من نجاحها . أما توزيع أدوارها ، فقد كان على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : يوكَسْتا ، وكريون ، والثانى بأدوار : أنتيجونا ، وپولينيكوس ، ومينكيوس ، والثالث بأدوار : المربى وإتيُكليس ، وتيرسِياس ، والرسل وأوديپوس .

(ج) تحليـــل أدبى لمنتجاته

تمهيد

رأينا إجمالاً ، وسنرى تفصيلاً أن منتجات أوريپيديس كانت تطوراً ناطقاً فى عالم المسرح الهيلينى ، ولكى نفهم هذا التطور على حقيقته ينبغى أن نلم — قبل البدء فى دراسته —

بخصائص المؤلف الذاتية ومميزاته النفسية ، فإن عليها يتوقف التحليل الدقيق . وهاك مجمل أهم تلك الخصائص والمميزات :

بديأ فقدان الإيمان بالعقائد القديمة ، وقد ترتب على هذا أنه لم يكن أحد أولئك الشعراء الذين كانوا يتركون مواهبهم تحلق فى أجواء الأخيلة الأسطورية الصافية ، أو تنساب على صفحات البحار الأفصوصية الهادئة ، أو تتيه فى حدائق الأحلام الخرافية تتنسم شذا زهورها اليانعة ، وتنعم بقطوفها الدانية ، وأغصانها المورقة ، وظلالها الوارفة ، وطيورها الشادية ، وجداولها الجارية ، وإنما كان من ذوى العقول القلقة التى تطمح إلى نور الحقيقة ولا تكتفى بأن تحصر احترامها فى مظاهر التقوى الموروثة ، بل لا ترضى أن تؤسسه إلا على قواعد متينة من الحجج والبراهين ، أى أن عقليته كانت عقلية تمحيص ونقد ، وليس معنى قولنا انه فقد الإيمان بالعقائد القديمة أنه ألحد أو كفر بالآلهة ، كلا ، وإنما قد فقد الإيمان بالأساطير الدينية القديمة التى تشوه صورة العدالة الإلاهية الضرورية لكمال الآلهة ، كما جحد الأقاصيص التى ترسم الآلهة ، بعيدين عن المنطق والتعقل يأمرون بنى الإنسان بتنفيذ أقدارهم ثم يصبون عليهم العقاب لتنفيذهم هذه الأقدار نفسها ، فيختصمون بهذا المسلك مع المنطق والعدل كليهما ، وكثيراً ما يلتقى القارئ بين الأقاصيص الهيلينية بهذه النماذج الهوجاء التى تبرز الآلهة فى صور النفاق والغرور والغيرة والحسد والوحشية والشغف بالانتقام ، فترسم لنا مثلا هيريه غير متحرجة عن أن تذهب بعقل هيركليس ، وأفروديتيه غير مستحيية من أن تقود فِدْرا إلى التهلكتين : المعنوية والمادية ، وارتيميس نَهِمةً جشِعةً فى إراقة الدماء البشرية ، وأبولون متعاوناً مع أرتيميس فى تصويب سهامهما إلى أبناء نيوبيه وبناتها الأربعة عشر ، لا لذنب سوى أنها تباهت أمام « ليتو » والدة الإلاهين السالفين بأن لديها أولاداً أكثر من أولادها . (انظر الصورة رقم ٣٤ فى الصفحة التالية)

ولا جرم أنه مدين فى كثير من هذا الشذوذ لفلسفة عصره التى كانت ــ بطرفيها : الوثن والمرتاب ــ حرباً ضروساً على العقائد القديمة . ولهذا السبب استطاع النقاد أن يعينوا ، ولو على وجه التقريب ، الأزمنة التى مثلت فيها مآسيه مستندين فى هذا التعيين إلى آيات التطور

التدرجي المنبثة في جوانبها المختلفة والتي توضح لنا المنهج الذي سلكه إلى ذلك التطور والذي يمكن أن نقرر أنه بدأ بالريبة في التراث القديم كما يظهر ذلك بجلاء في مأساة «ألكستيس» ثم تلا هذه الريبة سراب لم يلبث أن تحول إلى أمل قوي في الأسرار الغامضة ، وبعبارة أدق في الحياة الروحانية ، فعرف كيف يصف في دقة ومهارة روح الحكيم الحائر بين سيول الجماهير المتدفقة التي لا تمكنها فطرها من سبر غوره ، وفهم كنهه ، وقد أشار إلى هذا في مواضع مختلفة من مآسيه ولا سيما مأساتي : « ميديا »



[ألصورة رقم ٣٤ مأخوذة عن تمثال أثري يوجد بمتحف فلورنسا ، وهي تمثل نيوبيه الأم الشكلي محاولة أن تنقذ آخر أبنائها من سهم أبولون الذي لا يلبث أن يمزق صدره .]

و « هيپوليتوس » ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل كثيراً ما نلتقي في مسرحياته بتصريحات قاطعة عن عقيدته الحقيقية ، وآرائه الفلسفية الحرة ، التي طالما جرحت الجماهير الأثينية في تراثها الغابر إلى حد كان يعرض حياته أحياناً للخطر . ومن آيات ذلك ماورد في « الترواديات » و « هيكوبيه » وما نبأنا بعض النقاد القدماء بوروده في « بيلّيروفون » .

ومن هذه الخصائص أيضاً تناقضه في أحكامه على الطبيعة والآلهة والإنسان . ولا ريب أن هذا قد نشأ من الاضطراب النفساني الذي كثيراً ما ينتهي إلى عدم ثبات الأحكام العقلية على حالة واحدة . ومصدر هذه الحالة النفسية عنده هو شعوره العميق بالبأساء الإنسانية أيا كانت صورتها ، وأيا كان سببها أي أنه يتساوى عنده أن تبدو في هيئة ألم أو حزن أو

تمرد ، وأن تنشأ من كارثة أو ضعف أو خبث ، وهذا الشعور يسود كثيراً من مواقفه فيرسمه في أسلوب مسهب مؤثر يدل على أنه لم يكن كسلفه سوفكليس يشرح نواحي الحياة مستقلة عن أحاسيسه الشخصية ، وإنما كان يقف على المسرح وينتزع عواطفه الخاصة من أعماق قلبه ثم يقذف بها جماهير النظارة ، ولما لم يكن هذا القلب ثابتاً على حالة واحدة ، فقد اقتضى ذلك أن تتأرجح العواطف المنتزعة منه صعوداً وهبوطاً حسب الظروف المتباينة ، بيد أن هذا ليس معناه أن أوريبيديس كان محصوراً في أحاسيسه الخاصة وأن مؤلفاته كانت صورة لشخصيته فحسب ، كلا ، فقد كان يتعقب العواطف الإنسانية في مواطنها من طيات القلوب وحنايا النفوس فيرسمها ، وإنما معناه أن صورته الشخصية كانت ضمن محتويات مآسيه .

على أن إحساسه بالتعاسة البشرية لم يملك عليه كل نفسه ولم يمنعه من الشعور بما يخالج الحياة من محاسن باهرة ، ولذائذ ساحرة ، ومسرات فاتنة ، فيصورها على صفحات مسرحياته في صور تستولي على النفوس وتأخذ بمجامع القلوب كصور الشباب المرح وسعادته ، والحب العذري وطهارته ، والفطرة الإنسانية وبراءتها ، والبطولة وجلالها ، والعظمة وكمالها . ولا جرم أن مظهر هذه الصور المتعارضة ينم عن التناقض ويدفع ذوي النظرة العجلى إلى رميه بالاضطراب في آرائه وأفكاره ، ولكن الباحث الدقيق يرى في ذلك آية من آيات تعاقب أحاسيس الحياة المتعارضة على النفس ، وصورة لما تتركه فيها من أثر حسن أو سيء .

ومن تلك الأحكام المتسرعة التي أصدرت على هذا الشاعر أيضاً رميه بأنه عدو المرأة ، لأن بعض مآسيه قد اشتمل على مهاجمات ضدها ، واحتوى طعناً عليها وقدحاً في أخلاقها وطباعها ، وليس هذا فحسب ، بل إن كثيراً من آرائه العامة التي تستنتج من مسرحياته تعد هجاءاً لاذعاً متجهاً إليها ، ولكن ذلك لا يدفعنا إلى الغفلة عن تلك اللوحات الشيقة التي رسم فيها فتيات وسيدات هن مثل عليا في السمو والنبل والوفاء والتضحية كـ « إيفيچنيا » و « پولكسينيه » و « ماكَريا » و « ألكستيس » و « إقدنيه » . ولا جرم أن هذا التعارض بين الفطر هو من طبيعة الحياة نفسها ، وأن الكاتب الموهوب ذا النظرة الثاقبة هو الذي يتعقبه حتى يكشفه ثم يسلط عليه ريشته لترسمه كما هو دون تزيين ولا تشويه ،

ودون تهيب من أن يرمى بالتناقض أو بالاضطراب . ولما كانت طبيعة أوريبيديس إحدى تلك الطبائع الحادة ذوات النظرات المتغلغلة إلى أعماق القلوب ، فقد كان من الممكن أن يكون هجاءاً سليطاً لاذعاً ، أو رساماً دقيقاً بارعاً ، ولكن السماء قد منحته سليقة الشاعر المأساوى ، فكان ثالث الثلاثة الذين خلدوا أثينا فى سجل الدهر وعرفت لهم هذا الجميل فرفعت أقدارهم فوق كل قدر .

على أن هذا النبوغ فى رسم الطباع الشخصية ، وتصوير الوقائع الفردية لم يمنع النقاد من أن يلاحظوا أنه ينقصه المنهج وتعوزه المقدرة على الربط وتكوين القواعد العامة. وقصارى القول انه كان فيلسوفاً فى الجزئيات دون الكليات .

ومما أدهش الباحثين لدى هذا الشاعر هو أنهم كانوا يرون فيه أحياناً إلى جانب الرجل الناضج المتعمق شاباً بريئاً ، بل ساذجاً لا يكاد يدرى شيئاً من نواحى الحياة المتباينة ، أما نحن فلا نرى ذلك الرأى ، وإنما نقرر على العكس أن هذا من جانبه إمعان فى الدقة والتعمق، لأن الحياة الواقعية قد اشتملت على الطهر والسذاجة كما احتوت اللؤم والدهاء ، فإهمال هذه الناحيــة ضرب من القصور أو التقصير لا ينبغى أن يقع فيه الكاتب الدقيق أو الشاعر البارع ، وإن كان ذلك لا يمنعنا من أن نقرر أن أوريبيديس كان يبدو كأنه يحس بلذة خاصة فى تصوير هذا النوع من النقاء والبراءة والجهل بشؤون الحياة ، ولعل هذا الإحساس هو الذى حمل النقاد على أن يروا فيه ذلك الرأى المتقدم .

ومن تلك الخصائص التى امتاز بها ، شغفه بالصور والأوصاف ، إذ لا يكاد المرء يتصفح مآسيه حتى يرى من خلالها أنه كلف بتصوير مظاهر الطبيعة الباسمة كالمروج الزاهرة ، والحقول الناضرة ، والحدائق المونقة، والينابيع المتدفقة ، والجبال الشاهقة ، والغابات الكثيفة ، والبحار الصاخبة .

ومنها أيضاً دقة الإحساس عنده إلى حد الدنو من طبيعة المرأة ، وهذه ناحية ضعف فيه جعلت عواطفه غير خاضعة لتفكيره ، على عكس ما رأيناه عند إسخيلوس وسوفكليس .

وقد ترتب على هذا أن تكون الصدارة في مآسيه للانفعال فتتعرض أحكامه في كثير من الأحيان للخطأ والضلال ، وأن يكون شعوره إشعاعة مؤقتة تسطع لحظة ثم لا تلبث أن تنطفئ فتدخل في خبر كان . وفوق ذلك فإن مغالاته في الحساسية تستتبع أن يكون للمظاهر الخارجية على نفسه سلطان عظيم،وذلك خطر يخشى أن يهوى به في صفوف العامة والجماهير، بل قل : إنه قد هوى به فعلاً إلى ذلك الحضيض، وهذا هو أحد أسباب إسفافه التي أسلفنا أن من بينها الفطرة والوراثة والبيئة . ولقد أخذ عليه أرستوفانيس أنه كان يبذل جهده في تملق الجماهير ، وأنه أسرف حين اعتقد أن المظاهر الخارجية للبأساء تروق أمة مستنيرة ، وأخطأ إذ ظن أن صُوَرَ الملوك في أسمال بالية ، والأبطال في هيئة المتسولين ، والشيوخ يزحفون مضطربين مرتعشين ، والأطفال يبكون مجهشين هي مظاهر مأساوية تسحر القلوب . ولا ريب أن العامل الذي هوى به في هذا الخطأ الفادح هو أنه حسب أن المناظر المحسة والصور المادية هي صاحبة السلطان على النفس ، وفاته أن البيئات الراقية أو الآخذة في الرقي إنما تروقها الأفعال السامية ، والأحاسيس العميقة التي تهز النفوس وتحرك الأفئدة ، ولم يقف أرستوفانيس في مهاجمة أوريبيديس عند هذا الحد ، بل قد سخر منه في إحدى مسرحياته سخرية لاذعة حيث قال ما يأتي : « إن ديكيپوليس أحد ممثلي مآسي أوريبيديس واثق من أنه سيجد في مستودع هذا الأخير كل ما يصيره شيقاً من أسمال المتسولين وعصيهم وحقائبهم وما شاكل ذلك .

بيد أن هذا الإسفاف لم يحل بينه و بين البراعة في وصف الأهواء وسلطانها على النفوس كما سنرى ذلك في مواضعه .

وأخيراً لا يفوتنا أن نضيف إلى استعداداته الفطرية التي ألمعنا إليها ميل العصر إلى الحوار والجدل ، ودعم الدعاوى بالحجج ، فقد طبعت مآسيه بهذا الطابع ، إذ كثرت فيها الأسئلة حول أبسط نواحي الحياة وأبعدها عن التعقد . وقد استتبع هذا كله أن طفق الشاعر يظهر من خلال كل منظر من مناظر مآسيه ظهوراً يبعد به عن سلفيه العظيمين . وعلى هذا

النحو نفسه رأينا المراضع والخدم والعبيد ينطقون بالأفكار الفلسفية التى لا تلتئم مع عقلياتهم ولا بيئاتهم أقل التئام كما رأينا الأبطال بدل أن يثوروا ويتمردوا ويأتوا بعجائب الأحداث وغرائب الأفعال ، يتفوهون بالآراء الدقيقة ، ويضعون المبادئ العميقة . والنتيجة المحتومة من هذا المسلك هى فقد الأمل الأخير فى الفن المأساوى .

ومهما يكن من الأمر ، فإننا سنحاول هنا أن نستخلص من منتجاته صورة كافية ـ بالقدر الممكن ـ لإعطائنا فكرة عن كيفية إدراكه المآسى وطريقته فى تأليفها ، وفى رسم أشخاصها ، وفى الأسلوب الذى صاغها فيه .

١ ـ كيف كان يفهم المأساة وينشئها

لا جرم أن طبيعة متغيرة متنقلة على النحو الذى أشرنا إليه فى التمهيد السالف لا يمكن أن يكون لها منهج ثابت فى التأليف ، ولا نموذج محدد فى الإنشاء كما رأينا عند سوفكليس ، وإنما المتبادر إلى الذهن هو أن تساير منتجاته أهواءه المتتابعة فلا تثبت على حال ، ولا يقر لها قرار ، وهذا هو الذى حدث بالفعل ، إذ كان شاعرنا ينشىء مآسيه متأثراً بفطرته ، مستلهماً من بيئة ، خاضعاً لانفعالاته الشخصية ، مذعناً لظروفه الوقتية . ولهذا لا تشع من خلال مسرحياته غاية معينة خالدة ، ولا يسطع وراء عباراته مرمى منشود دائم . وإذا اتجه إلى هدف ، كان اتجاهه إليه مستحدثاً بل مرتجلا لا يلبث أن ينمحى بانمحاء علته . وإذاً ، فَمُثْلى الوسائل التى يمكن أن تسلك لتحليل منتجاته هى محاولة تعرف أشد العوامل امتلاكاً لنفسه ، وأقواها تأثيراً فى قلبه ، وبالتالى معرفة أكثر ميوله بروزاً فى تآليفه ، والموازنة بينه وبين غيره من الميول الثانوية ثم استنباط الحكم عليه من تلك الموازنة .

كان أول مايعنى سوفكليس هو وحدة العمل فى المأساة ، فإذا تحققت لديه أخذ بعد ذلك يحاول خلق التنوع بإيجاده من الدوحة الجوهرية أغصاناً عرضية لا تؤثر فى الوحدة أو التماسك أدنى تأثير . أما أوربيديس فقد كان على العكس من ذلك تماماً يدفعه خياله المتنقل إلى البدء بالتنوع ثم يتنبه إلى أن الوحدة هى أول شروط المأساة ، فيبذل جهده فى تحقيقها

ويسلك فى ذلك سبلا متكلفة تبرز منتجاته فى صور مصنوعة متعملة يعوزها الفن المطبوع . فكان الفرق بين الشاعرين لافتاً للنظر إلى حد أن صوره الأستاذ كروازيه فى هذه العبارة الرشيقة حيث قال : « إن مأساة سوفكليس تنبع من فكرة واحدة حية ثم تتفتح فى مناظر متنوعة بنفثة من الإلهام ، بينما تبتدئ مأساة أوربيبيديس بالإزهار فى مناظر متباينة ثم يجمعها الفن ويؤلف بينها بعد ذلك » .

ولا ريب أن الوحدة الناشئة عن هذا الجمع المتكلف لا تكون متينة ولا منسجمة الأجزاء ، وتلك خسارة للفن لا يستهان بها . وأيا ما كان ، فإن أبرز ما ظهر فيه هذا التعمل من مآسى أوربيبيديس مأساة « الترواديات » التى هى مجموعة من المناظر المتفرقة أكثر منها مأساة واحدة متماسكة ، إذ أن المؤلف لم يزد فيها على أنه تصيد من الأقاصيص القديمة عدة أحداث مؤثرة وصاغها فى مقطوعات مأساوية ثم أجهد عقله فى أن يوحد بينها بقدر الإمكان، وليس ذلك فحسب ، بل إنه تكلف أن يضغطها ضغطاً مغالياً فيجعلها تمر فى مكان واحد ويوم واحد وتحدق بشخصية واحدة ، فنجم عن هذا التعمل أن عنونت هذه المسرحية بعنوان مأساة وإن لم يتحقق فيها من المأساوية الفنية إلا الاسم والصورة الخارجية ، أما العمق فهو منعدم تماماً وإن كان ذلك لا يمنع من الاعتراف باشتمالها على مناظر ساحرة أخاذة على أن ينظر إلى كل منظر على حدة . وخلاصة هذا كله أن الوحدة عند شاعرنا هى أمر ثانوى رغم انعقاد الإجماع على أساسيته ، وأن سعيه إلى تحقيقه يجىء دائماً بعد الأوان فلا يؤدى الثمرة المقصودة منه فوق أنه يبدو فى صور متصنعة لا تروق الفن .

ولما كانت روحه متنقلة كما أسلفنا ، فلم يكن الموضوع الأساسى لأية أقصوصة فى نظره كافياً وحده لإيجاد العناصر الضرورية لتكوين المأساة ، وقد ألجأه ذلك إلى البحث عن عوامل أجنبية وأحداث خارجية يتمم بها عوامله وأحداثه تتميماً عنصرياً جوهريا .

ومما اختلف فيه أوربيبيديس عن سلفيه هو أنه لم يكن يحب أن يترك عقول النظارة متعلقة بشخصية واحدة زمناً طويلاً ، وإنما كان يميل إلى أن يجعلهم مثله لا يكادون يهتمون بشخصية حتى يغادروها باحثين عن غيرها . وإذا كان قد بدا ما يباين ذلك فى « ميديا »

فإنه كان شذوذاً مستثنى جاء على غير خطته ، بل قل : على غير فطرته التى تحمله على ألا يبحث فى كل دَوْر إلا عن أشد جوانبه تأثيراً فى النفس . ولهذا لم يكن عنده فى كل مأساة ، شخصية واحدة اختصها بالجوهرية ، وإنما قد تشتمل كل مسرحية من مسرحياته على عدة شخصيات تبلغ من التساوى حداً يصعب معه التمييز بينها ، لأنه كما قلنا لا يرمى إلى غاية واحدة معينة ، وإنما يريد الفوز بأكبر قدر ممكن من التأثير فى نفوس الجماهير . وإذا كان ذلك التأثير يتأرجح غالباً بين أشخاص عديدين فإن الأولية بين أولئك الأشخاص تتبع ذلك التأرجح . ومن الآيات الناطقة بذلك فيما بقى لنا من مآسيه « إيفيچنيا فى أوليس » و « هيپوليتوس » فإن المرء فى الأولى يقف حائراً لا يدرى أيختص بالصدارة إيفيچنيا لسموها وتضحيتها بحياتها ؟ أم أخيلوس لنبله وشهامته ؟ أم كليتمنسترا لألمها الأموى وكبريائها ؟ أم أجا ممنون لحيرته واحتماله تضحيته بفلذة كبده فى سبيل نجاح حملته ؟ . وكذلك فى الثانية لا يدرى أيفرد بالأولية هيپوليتوس لاستقامته وطهره وإبائه ؟ أم فِدْرا لهواها وقسوتها ؟ أم تسيوس لعنفه وترجيحه الشرف على الحنان الأبوى وما شاكل ذلك مما لا يوجد فى مآسى سوفكليس الذى يركز غايته العظمى المقصودة من مأساته فى الشخصية الأساسية لتلك المأساة ثم يُنزل من عداها منازل ثانوية ، وظيفتها العمل لتحقيق هذه الغاية أو ترجيحها ، أو تقويتها ، أو إضعافها ، أو معارضتها ، أو إقامة الحجة لها أو عليها ، إلى غير ذلك مما يتكرر فى جميع البيئات على مر ساعات الحياة .

ولما كان شاعرنا ــ رغم كلفه بالتنوع وتبرمه بالتقليد إلى الحد الذى ألمعنا إليه ــ لا يستطيع أن يتخلص من سلطان الوحدة القوى ، فإن مهمته فى تحقيقها كانت عسيرة شاقة . ولذلك لجأ إلى وسائل عدة ، وتذرع بأساليب مختلفة للتوفيق بين فطرته المطبوعة والقديم الموروث ، كفض رسالة بغتة ، أو مجىء صديق فجأة ، أو لقاء على غير انتظار ، كما وقع الحادث الأول فى « إيفيچنيا فى أوليس » والثانى فى « ميديا » والثالث فى « هيلينيه » . وقد تكون هذه الوسائل محكمة الصنع أحياناً ، كما تكون مفككة خالية من الاتساق أحياناً أخرى ، ولكن الضرورة لا تعرف الرحمة ، والفن لا يلتمس الأعذار .

ولقد بلغ به شغفه بالانتقال من حالة إلى أخرى حداً جعل الحيل والدسائس فى مآسيه شيئاً عادياً مألوفاً بهيئة شوهت الأقاصيص القديمة وغيرت سحنتها إلى حد ذهب فى أكثر الأحيان بروائها وبهائها ، كما حدث فى إيلكترا وهيلينيه .

على أنه ينبغى أن نعلن — وضعاً للحق فى نصابه — أن من بين الوسائل الشيقة التى استخدمها شاعرنا للربط بين الأحداث التعارف بين الشقيق وشقيقته ، أو الولد ووالدته ، ولكنه عرف كيف يسكب عليه من مهارته الفنية ما يجعله قميناً بتأدية هذه المهمة ، فتارة يعد له العدة فى منظر ليتحقق فيما يليه ، وأخرى يأتى به فجأة ، وثالثة يؤخره عن موضع انتظاره ، ليأتى به فى موضع آخر يكون الفن قد تطلب وجوده فيه . ومن أمثلة ذلك ما حدث فى « إيفيچنيا فى تاوريس » و « إيلكترا » و « يون » وما نبأنا فلوترخوس بوقوعه فى إحدى المآسى المفقودة من معرفة « ميروپيه » ابنها فى اللحظة التى رفعت فيها ذراعها ، لتهوى عليه مريدة قتله . ولا ريب أن هذه الوسيلة قد اشتملت على جوانب مأساوية شيقة ، ولعلها هى التى حملت أرسطو — رغم مهاجمته إياه وحملته عليه — على أن يقول عنه إنه أشد الشعراء فاجعية .

وكما كان الفن يضطره إلى استعمال وسائل للربط بين الحوادث ليقضى على التفكك بعض القضاء كانت قاعدة المأساة التى تحتم وحدة العمل تلجئه كذلك إلى التحايل على مواطن الربط ، ليحقق هذه الوحدة ما استطاع إلى ذلك سبيلا . وأظهر ما كان هذا التحايل يبدو فيه من مآسيه هو المقدمات والخواتم . وبهذه المناسبة ينبغى أن ننبه القارئ هنا إلى أن شاعرنا كان قد اتخذ له خطة خاصة به ، وهى فى نفس الوقت ضرورية لنهجه فى التأليف إن صح أن يكون له نهج ، وتلك هى صياغة مقدمة طويلة لكل مأساة مفككة يشرح فيها موضوعها ، لأنه كما أسلفنا قد شوّه الأقاصيص التى استقى منها ، فحير النظارة وصيرهم فى حالة جهل تام بهذا الموضوع فلم يكن له بد من ذلك الشرح ،

لينير الموقف الذى أظلمه هواه . وفى تلك المقدمات الشارحة كان يبين أحياناً مواطن الربط وأحياناً أخرى يلمح إلى نتيجة المأساة أو يصرح بها . ولا شك أن هذا عيب جسيم يذهب بالتشويق الذى هو من أهم جوانبها . وإذا فاته تحديد هـذا الربط فى المقدمة ، هرع إلى تعيينه فى الخاتمـة ، وإذ ذاك يجئ بعد الأوان فتضيع روعته التى لا تتحقق إلا إذا كان واضحاً بطبعه غير محتاج إلى شرح أو بيان ، بيد أن هـذه الطريقة ــ على ما بها من نقص وعدوان على الفن ــ هى ضرورية لتأليف أوريبيديس الخاضع لأهوائه المتنقلة ولا سيما فى المآسى التى ظهر فيها ضعف الصلة إلى حد مكشوف كسرحية « هيكوبيه » التى لولا مقدمة « پوليدوروس » لما أمكن ربط أحد قسميها بالآخر ، لشدة ما بينهما من التباعد ، بل من التجافى . وأكثر من ذلك أن موطن الربط قد يكون أحياناً نطقاً إلاهياً ، فيحدد نتيجة المأساة قبل البدء فيها ، فلا يكون هناك بد من وقوعها كما نطق بهـا على نحو ما حدث فى « هيپوليتوس » حين أعلنت « أفروديتيه » انتقامها من ذلك الشاب النبيل الذى ازدراها ، وليس هذا فحسب ، بل قد أبانت الطريقة التى ستنتقم بها منه ، وبالتالى أوضحت فى جلاء النتيجة المحتومة المترقبة من المأساة . أو كما وقع فى « ألـكستيس » إذ أعلن « أپولون » موت تلك الشابة الوفية التى افتدت زوجها بحياتها .

وهنا ينبغى أن نشير إلى أن تدخلات الآلهـة كانت فى كثير من الأحيان عوناً قوياً لشاعرنا ، بل إنقاذاً له من الورطات التى طالمـا هوت به إليها فطرته أو تردى به فيها هواه ولا ريب أن هـذه ناحية ضعف معيب فى فنه كان يتذرع بها لحل المشكلات كلمـا عجزت موهبته عن الخروج من مآزقها . على أن هذا الالتجاء إلى الآلهة فى مآسيه كان له فى نفسه غاية أخرى ، وهى أنه لمـا أحس أن الشعب قد لاحظ أن منتجاته نائية عن التدين ، وأن هذا قد يجر عليه ما لا تحمد عقباه ، فقد جعل يتحكك بالآلهة ويجتهد فى أن يمنحهم أدواراً هامة من مسرحياته إلى حد إسناده إليهم مهمة حل معضلاتها الشديدة التعقد .

(٢) الأهواء والعواطف

لا توجد عند أوريبيديس — كما عند سوفُكليس — شخصيات قوية ثابتة بريئة من الضعف والتردد ، عميقة فى تفكيرها ، متينة فى أخلاقها ، و إنما توجد لديه عواطف وأحاسيس ، وأهواء وغايات ، وميول ورغبات ، وتنقلات وتطورات ، وترددات واضطرابات ، ونزعات أحياناً نحو البطولة ، وانعطافات أحياناً أخرى صوب الضعة والهوان . ولهذا يجمل بنا أن نتعقب فى دراسته الصفات لا الذوات ، ونتتبع المحامد والهنات ، لا الأفراد والشخصيات ، لأن الأشخاص الذين يضعهم على المسرح هم صور مجسمة للغرائز البشرية وما يعتورها فى الحياة من أحاسيس تغذيها وتقويها ، أو تمدها وتنميها ، أو تضعفها أو تعليها ، حتى توشك أن تمحو منها الناحية الحيوانية ، وتسمو بها إلى أوج النقاء والغَيْرِيّة ، والتضحية والفدائية ، فهو يرسمهم يحبون ويمقتون ، ويهجرون ويُهجَرون ، ويمرحون ويحزنون ، ويثورون وينتقمون ، ويتضعضعون ويبكون ، ويُقْدمون ويترددون ، ويؤملون وييئسون . وإجمالاً هو يرسم كل هذه الأحاسيس وآثارها بهيئة جوهرية مقصودة لذاتها ، ولكن لما لم يكن من الممكن أن يصورها مستقلة ، أحلها فى أفراد من البشر ، ليتوصل إلى إبدائها على المسرح . وإذاً ، فالنتيجة من هذا كله أن الموضوعات الجديرة بالدراسة والتحليل عند هذا الشاعر هى الآلام والغرائز والعواطف . وهاك مجمل تحليلها على التوالى :

لعلك تذكر أن أهم الآلام التى رسمها سوفكليس هى الآلام النفسانية ، وأن الألم الجسمانى كان ثانوياً يضم فيه الحس صوته إلى صوت النفس ليتمم جوانب الحياة على أن تستمر الصدارة دائماً محصورة فى الناحية الروحانية . أما أوريبيديس فإنه لما كان أشد مادية ، وأدنى إلى المحسات ، وألصق بالعالم الأرضى ، فقد اقتضت طبيعة الانسجام أن تكون الآلام الجسمية هى الجوهرية عنده ، وألا يكترث بصيحات النفس إلا ليتخذ منها وسيلة لوصف آلام البدن ، فحينما يحمل « هيپوليتوس » إلى المسرح ممزق الجسم مثلاً نرى المؤلف يلح على وصف الجوارح المصابة وتبيين الأعضاء الكليمة فى دقة و بسط يتعارضان أتم التعارض مع

تلك اللوحة التي صور فيها سوفكليس أنات فيلكتيتيس النفسانية التي لا تخالجها التوجعات البدنية إلا عرضاً أو عن طريق انفراط الحرص كما يقولون . وكذلك إذا وازنا بين استيقاظ فيلكتيتيس من نومه على أثر هدوء نوبة جرحه ، و بين نظيره عند أورستيس على أثر زوال فزعه ، ألفينا الفرق بين الحالتين لافتاً للنظر من حيث صدارة الجانب النفسانى فى الأولى ، وغلبة الناحية المادية فى الثانية ، ولكن هذا ليس معناه أن أوريبيديس كان ينحط فى تصويراته المادية إلى حد يوجب النفور أو يقتضى التقزز والامتعاض ، بل إن معناه بكل بساطة هو أنه كان يغلب الحس على الحساسية .

ومن دلائل هذه المادية المغالية أنه كان يعنى عناية خاصة بتصوير الهذيان ، ولكن لا على النحو الذى كان إسخيلوس يصوره عليه ناشئاً عن قوة الوحى ورزح العقل تحت ثقله غير الطبيعى . و بعبارة أوضح : كان ناجماً عن سلطان النفس على الجسم وتسيطرها عليه بهيئة تخرج به عن طبيعة الأرض وتصله بالعالم الأعلى وتحكم الجسم بدلاً من أن تثيره كما حدث لكاسندريه وأورستيس ، و إنما هو هذيان مادى ناشئ من الجنون كما وقع لهيركليس، وأغافيه ، أو عن الحُمّى ،أو عن تسلط فكرة معينة على العقل وتحكمها فيه كما حدث لفدرا وأورستيس . و بالإجمال : إن الهذيان — كما يقول الأستاذ كروازيه — عند إسخيلوس يوقظ فكرة القدرة الإلاهية على حين أنه عند أوريبيديس يوقظ فكرة العجز الإنسانى .

وكما أجاد أوريبيديس وصف الآلام المادية ، برع أيضا فى تصوير الأهواء الى حد كبير ، بل إن هذه الناحية كانت — فيما يظهر — أحب نواحى المأساة اليه . و يرى النقاد أنه كان أول شاعر هيلينى حمل الى المسرح صورة بارزة للغرام الجنسى القاسى ، ورسم العواصف التى تهب على النفوس البشرية فتجتاح ما فيها من عوامل الهدوء والسكينة ، وتدمر ما اشتملت عليه من اسباب الخصوبة والإنتاج . والسر فى سبقه إلى هـذا النوع هو أن إسخيلوس وسوفكليس كانا يمقتان الإلحاح على الإفاضة فيه ، لأنهما كانا موقنين بأنه يهوى بأبطالهما الى المنازل الدنيا التى لا تتفق ودرجاتهم الاجتماعية السامية ، فلو أنهما تركا أولئك الأبطال طعمة للهيب الغرائز الحيوانية تلتهم قلوبهم أو تحرق ذبالات مهجهم ، أو تقذف بهم إلى

حضيض الاضطراب ، أو تكبلهم بأغلال الضعف أو تقوسهم تحت أنيار الهوان لنزل ذلك بدرجاتهم ، وحط من أقدارهم . نعم نحن نشاهد كليتمنسترا فى « أجاممنون » لإسخيلوس وفى « إيلكترا » لسوفكليس تتباهى بإثمها وخيانتها ، ولكننا لا نرى وصف رغباتها الحسية ، ولا تصوير أهوائها المادية ، وإنما يقتصر الشاعران على رسم جرأتها جملة على حين نلتقى فى مآسى أوريبيديس بتلك الرغبات مفصلة فى إسهاب يهز القلوب الطاهرة ، ويقزز النفوس الأبية ، بل كثيرا ما نلفيه يبحث عن الآثام ويتصيد الخيانات ، ويتلمس مواطن العهر حتى ما كان منها غير مألوف ، وهو المجون مع ذوى القربى الذين قدست التقاليد والشرائع صلتهم . ويبدو أن الذى حداه إلى هذا هو كلفه بالشذوذ وشغفه بتصوير تصادم الطبيعة مع نفسها ، وافتتانه برسم سيطرة التقاليد على الشهوات ، وكبت الغرائز بالعادات . ومن أوضح الأمثلة على ذلك فدرا التى يتسلط عليها الهوى إلى أن يلتهم فؤادها دون أن تجد لها عليه من نفسها ناصرا ولا معينا ، لأنها شخصية ضعيفة ، ولكن فطرتها المطبوعة على الحياء ، ونشأتها فى بيئة الاحتفاظ بالكرامة تستيقظان بعد مراودتها ابن زوجها عن نفسه فتخجل من فعلتها وتضطرب من ذيوع جنايتها اضطرابا يقتادها إلى جريمة القتل غير المباشر ، فتلقى بذرته بشكايتها الى زوجها ثم تنتحر .

ومن اللوحات المرعبة التى رسمها شاعرنا للهوى الفتاك صورة ميديا التى قهرها الحب على سحق العلائق الطبيعية فدفعها إلى خداع والدها وقتل شقيقها ، ولما مازجه عنصر الغيرة الملتهبة حوله إلى مقت وحقد انتهيا إلى وحشية لا نظير لها تمثلت فى الفتك بفلذات كبدها فكانت نموذج الشذوذ فى الانسانية . ومما يجدر بالملاحظة هو أن هواها متعارض مع هوى فدرا ، إذ أن الأول أرهق صاحبته حتى محاها من سجل الوجود ، غاية ما فى الأمر أنها صوبت قبل موتها إلى صدر من أهانها ، وحطم قلبها سهما سلبيا انتزعته من قوس الضعف والخور ، على حين أن الثانى حول ربته إلى وحش كاسر أخذ يفترس كل من يصادفه دون أن يكترث بفطرة أو عادة أو قانون أو أى اعتبار آخر من اعتبارات الحياة . ومن أبدع ما رسمه الشاعر فى هذا المنظر هو جهاد غريزة المرأة المهانة التى تمزق الغيرة صدرها ضد طبيعة الأم الشفوقة التى

يأكل الشكل قلبها لا سيا وهى التى تتولى ذبح أولادها وتشطير أجسامهم بيدها ، مترددة حينا ، مصممة حينا آخر ، لأنها فى اللحظة التى كانت تحس فيها بأنها لم تعد زوجة ، كانت تشعر قسر إرادتها بأنها لا تزال أما ، و بقدر ما كان هذا الجهاد بين تينك القوتين عنيفا ، كان الموقف مؤثرا ، والمنظر ساحرا ، والفن باهرا ، والشاعر ماهرا . وفى الحق أن أور يپيديس قد صاغ لنا هذه المعركة فى حديث نفسى قوى الدلالة رسم فيه انفجار كثير من قوى الطبيعة فى آن واحد .

ومن أهم الجوانب التى أجاد أور يپيديس تصويرها فى مآسيه أيضا : العواطف الطبيعية والأحاسيس المتبادلة كالأبوة والأمومة والبنوة والأخوة والزوجية وما يمازج كل هذه الجوانب من أنواع الحب وألوان المودة والانعطاف . ولقد رأينا أن إسخيلوس يكاد يهمل هذه العلائق فى مآسيه إهمالا تاما لمألوفيتها وانخراطها فى سلك شؤون الحياة العادية . أما سوفكليس ، فقد منحها من عنايته قسطا لا يستهان به ، ولكنه أخضعها دائما لعواطف أجل منها درجة وأقوى سلطانا ، فأنتيجونا مثلا حين وارت جثة شقيقها پولينيكوس كانت مدفوعة بحبها الأخوى ، ولكنها قبل ذلك و بعده كانت مذعنة لواجبها الدينى . ولهذا اعتذرت به أمام طغيان كريون و كذلك إيلكترا كانت تحب أورستيس حبا حادا ، ولكنها قبل ذلك كانت ترى فيه رمز انتقامها لوالدها من قاتليه . ولا ريب أن السر فى هذا هو أن سوفكليس كان يتعمد إهمال النواحى العادية المألوفة ، و يعنى بتصوير الجوانب النادرة القوية ، وهذا هو أحد مصادر عظمة مآسيه وجلالها . أما أور يپيديس فإنه لما كان بفطرته وطبيعة بيئته شعبيا ، فقد اكترث بالأحاسيس العادية ، نعم إنه كان يصور فى مسرحياته ملوكا وملكات ، وأمراء وأميرات ، ولكنه لم يكن يرسم من مظاهرهم ما يميزهم عن الجماهير و يرتفع بهم عن الدهماء ، وإنما كان يبذل جهده فى تقريبهم من الطبقات الدنيا .

بيد أنه ينبغى لنا ، على حد تعبير الأستاذ كروازيه ، أن نحترس من المغالاة فى هذا الصدد ، فإن أور يپيديس لم يسف إلى حد الابتذال البغيض ، إذ أن هيكو بيه وأندروما خيه و يوكستا ــ وان كن عنده أمهات قبل كل اعتبار آخر ــ لسن نساءا عاديات

كعامة الشعب ، وإنما يلوح عليهن كثير من امارات الامتياز . نعم إن هيكوبيه مثلا تهوى على قدمى أوديسوس لتقبلهما ، ولكنها فى هذه الحالة ذاتها لا تنسى أنها ملكة مهينة ذليلة غاية ما هنالك أن شاعرنا يقصد بهذه الصورة أن يخضع نظام الطبقات لنظام الحب الأموى حتى يضعف من شوكة الارستكراتية بإبدائه إياها منحنية أمام الغريزة . ومما سلك فيه هذه الوسيلة أيضا تصويره النبل والشرف وغيرهما من معانى البطولة العالية فى صور انفعالات فطرية ناجمة عن أحاسيس بدائية ساذجة سريعة التغير والاستحالة ، لا عن مبادىء عقلية راسخة ، ولا عن تقاليد خلقية سامية تستقر فى أعماق النفس فتقتادها إلى غايات جليلة تحمل فى سبيل تحقيقها الإرادة على الاستعداد لكل شىء . وقصارى القول ان تلك المواقف الرفيعة التى يقفها أشخاص شاعرنا لا تزيد على أنها نوع من الهوى الكريم ، ولون من الحمية للعزة والخيرية ، وبالتالى هو إلى طبيعة المرأة أقرب منه إلى طبيعة الرجل ، أى أنه فى مقدور أكثرية الشعب . ومن ذلك مثلا فدائية إيفيچنيا التى لم تصمم على تضحيتها بحياتها بادىء ذى بدء اقتناعا بمبدأ معين كما شاهدنا عند بطلات سوفكليس ، وإنما ارتاعت أول الأمر وحاولت التخلص من ذلك العبء الثقيل . وأخيرا فاجأت الحمية الكريمة قلبها بالتصميم فصمم ، وباغت الحماس الرفيع ارادتها بالإقدام فأقدمت دون تدبر عميق أو اقتناع بفكرة ناضجة . وكذلك پولكسينيه عندما تقدم نفسها إلى الموت فإنها لا تفعل ذلك بدافع بطولة متأصلة أو فضيلة ثابتة نادرة ، وإنما تنساق إليه بقوة الضرورة الملحة وتذعن فيه لسلطان الكرامة الذى يولد فى نفسها فجأة شعور الاشمئزاز من حياة الذل والأسر المهينة المرة المذاق .

(٣) الملاحظة عنده

من أهم ما تفرد به أوريپيديس وأبدى نتائجه بهيئة عملية فى مآسيه هو الملاحظة ، وهى — وإن كانت فى مواقف الدراسة والتحليل تعتبر ميزة قيمة — تعد فى عالم المآسى عيبا جديرا بالتسجيل ، بل إن التمادى فيها هو من خصائص الشاعر المهزلى الذى يتصيد ما يدور حوله

من المضحكات ليرسمه فى مهازله . ولهذا دعى شاعرنا — رغم أنه ثالث أعيان الشعراء المأساويين — بأبى المهزلة الحديثة .

كان كلفاً بملاحظة الناس فى مساكنهم الخاصة ، و بيئاتهم الاجتماعية المختلفة ، وفى حالات تنقيبهم عن بغياتهم ومحاولاتهم تحقيق غاياتهم ، و إرضاء رغباتهم ولذاتهم سواء أكانت نقية سامية أم حيوانية وضيعة .

ولقد كان ينعطف نحو الخير وينفر من الشر بفطرته ، وكان يمقت بعض الطوائف ويرتاب فى بعضها الآخر أو يحتقره كالأرستكراتيين الذين يرميهم بالطغيان النفسانى واحتقار الطبقات الدنيا ، والعرافين الذين يصفهم بالشراهة الوضيعة والنهم الدنىء و يأخذ على الأثينيين أنهم يصغون إلى ترهاتهم ، والارفيوسيين وأشياع الديانات الجديدة الذين استبدلوا المبادئ الخلقية بالطقوس الدينية الظاهرية ، والساسة المضللين ، والخطباء المهرجين الذين يتخذون من معسول الألفاظ ومصقول العبارات أداة للخداع والفوز بالغايات الشخصية كمينيلاؤوس الذى صوره فى « أورستيس » حذراً من التصريح برأيه ، محيطاً موقفه بسياج من الزيف ، ورسمه فى « أندروماخيه » منافقاً ، قاسياً ، أنانياً بغيضاً ، يريد أن يضحى بحياة امرأة بريئة فى سبيل مصلحة ابنته . وكأوديسوس الذى مثَّلهُ لنا فى « هيكوبيه » متحجر القلب لا يرق لضراعات الملكة الذليلة ، ولا يلين أمام عبراتها المهينة ، ولا يعنيه من كل ما يحوطه إلا الغاية التى ترمى إليها سياسته ، وكياسون الذى قدمه إلينا فى « ميديا » رجلاً هادئاً قابضاً على زمام نفسه يحتمل أشر أنواع السباب والشتائم ولا يلتفت إلا إلى المصلحة التى يقصد تحقيقها على نحو ما يتكرر فى كل يوم بين رجال السياسة الذين يتذرعون فى كل نواحى حياتهم بمبدأ « الغاية تبرر الوسيلة » . ولا جرم أن إبراز شعوره نحو هذه المبادئ المختلفة والطوائف المتباينة قد اقتضى أن يحمل على الشر حملات قاسية و يهجوه هجواً لاذعاً ، وأن يصوب إلى كل من يبغضه من الطوائف وما لا يروقه من التقاليد سهام قذعه ، وأسنة لذعه . و إذ كانت طبيعة الهجو تتطلب أحياناً أن يصاغ فى أسلوب ساخر ، وعبارات هازئة ، فقد فتح ذلك الأبواب الموصلة إلى المهزلة الجديدة على مصاريعها .

ومن الغرائز التى لاحظها شاعرنا حوله ، ووصفها فى دقة ومهارة ، وصاغها فى جمل مازحة تشبه جمل المهازل غريزة الأثرة وحب الذات التى صورها فى مأساة ألـكستيس ممثلة فى شخصية فاريس الشيخ حين رفض فى تبجح أن يفدى ابنه الشاب بحياته التى نالت منها السن . وقد عد بعض النقاد هذ المنظر ضمن هنات أوريپيديس ، ولـكن الباحث المدقق لا يرى فى هذا أكثر من أن المؤلف لاحظ حوله أحد الجوانب المألوفة فى عصره فرسمه كما فعل بإزاء غيره ، ولـكن الذى لا ريب فيه بعد هذا كله هو أن إمعانه فى الملاحظة قد أوقفه على المسرح أكثر مما كان ينبغى ، وبالتالى قد أضعف الفنَّ المأساوى فى مسرحياته .

(٤) أور يپيديس والأغانى

لا يستطيع الباحث أن يرفع منزلة أوريپيديس فى الشعر الغنائى إلى منزلتى إسخيلوس وسوفكليس مهما كان رفيقاً به أو حريصاً على ألا ينزل بمنتجاته عن الدرجة الأولى فى أية ناحية من نواحيها ، بل قل : إنه لا يستطيع أن يسوى موهبته فى هذا النوع بنفسها فى الشعر القصصى . وطبيعة الأشياء ذاتها هى التى اقتضت ذلك ، إذ أنه كلما تعقدت العناصر الفاجعية فى المأساة قذفت بالعناصر الغنائية بعيداً عن دائرتها . ولقد ظهرت طلائع هذا الإقصاء من قبل فى مسرحيات سوفـكليس ، ولـكن هذا الأخير قد احتفظ رغم ذلك للأغانى بجلالها ورونقها ولم ينزل من قدرها عنده أنه قدم عليهـا القسم التحدثى . أما أوريپيديس ، فقد أضعف أهميتها إلى حد بعيد ، وليس هذا فحسب ، بل إنه صير الرابطة بين دور الجوقة والعمل الأساسى فى المأساة واهنة بحيث لو فصل عنه لما أثر فيه ذلك الفصل أدنى تأثير . وفوق ذلك فإنه لا ينبغى للنظارة أن يترقبوا من أدوار جوقة هذا الشاعر عظمة أو جلالاً أو حماساً و إن كان لديها عوضاً عن ذلك محاسن أخرى قد حققت جمالها وفتنتها فى نظر كثير من النقاد كاشتمالها مثلاً على صور ساحرة تجتذب القلوب كتلك الصورة التى احتوتها الأغنية الثالثة من « ميديا » وهى التى تترنم فيهـا نساء كورنثا بمحامد أتيـكا السعيدة فى لهجة رشيقة وأسـلوب شعرى قفاز متألق ، وكاحتوائها على الانعطافات الفلسـفية للمؤلف كما جاء فى

« ألكستيس » على لسان الجوقة المؤلفة من شيوخ مدينة « فيرا » من الإشادة بقوة الضرورة وسلطانها . ولا ريب أن الذى حدا المؤلف إلى ترجيحه الأغانى على الحديث العادى لتسجيل آرائه هو أنه فيها أكثر حرية وأبعد عن المسئولية الفنية .

ومن مميزات أدوار الجوقة عند هذا الشاعر غير ما تقدم عنصر الوصف الذى يسودها سيادة جلية ، وهذا طبيعى ، إذ أن ما فيها من خيال رائع يقتضى أن يتلألأ فى أجواء تلائمه من مظاهر الطبيعة كما تتطلب فطرته الامتزاج بالمُلَح الأقصوصية ، والذكريات الأسطورية بقدر ما تسمح به فطرة الشاعر وأهم ما يلحظ فى هذه المقطوعات الوصفية بروز الحيوية التى تستلزم خفة الحركة ، وشدة اليقظة ، وسرعة البداهة أحياناً كما فى أرنومة دخول الجوقة : پارودوس فى « الباكوسيات » وهى التى تصف ديونيسوس وموكبه فوق الجبل ، أو ظهور هدوء الطبيعة وسكونها أحياناً أخرى كما نرى ذلك فى أغنية جوقة « هيلينيه » التى تتمثل فيها الفتيات الهيلينيات البحر وقد هدأت أمواجه ، ليبسر عودة بطلة المأساة وزوجها من مصر إلى بلادها و يتخيلن أنهن يُحَلِّقن فى الجو كما تفعل الطيور ليرجعن إلى مساقط رؤوسهن .

بيد أنه من البديهى أن أدوار جوقة هذا شأنها من الحرية والاستمتاع بعدم التقيد بالتقاليد المألوفة لا بد أن تكون عرضة للثرثرة وإن كانت حتى فى ذلك لا تخلو من الجمال والرشاقة كما نشاهد فى مطلع أغانى جوقة « إيفيچنيا فى أوليس » حيث تقص فتيات أوليس ما لاحظنه فى طريقهن إلى خيمة أجاممنون أو فى إحدى مقطوعات جوقة « هيپوليتوس » حيث تقص نساء تريسينا الإشاعات التى تجرى فى المدينة ويروين القصص التافهة التى يسمعنها عند موارد المياه . ويعلق أحد النقاد المحدثين على هذا النوع بأنه — وإن كان لا يخلو من حسن — ضرب من الطفولة والهزل لا يليق بجد المأساة وجلالها .

(٥) أسلوبه

كما جدد أوريپيديس فى جميع نواحى المأساة تجديدات تختلف حسنا وقبحا باختلاف الأذواق والميول قد جدد أيضا فى الأسلوب الذى صاغ فيه منتجاته . ويرى أرسطو أن من

أحاسن المميزات التى ترفع قيمته أنه كان لديه من المقدرة ما يمكنه من حمل النظارة والقراء على الاعتقاد بانه ينشىء بأسلوب الحديث العادى ، على حين أن عباراته قد اشتملت من الاناقة والرشاقة على ما لايدركه إلا الفطن اللبيب .

قد يكون المعلم الأول مغاليا فى هذا الثناء ، وقد يكون له عذره فى هذه المغالاة ،ولكن الذى لا ريب فيه هو أن ما بقى لنا من مآسى شاعرنا لا يشتمل على تعبيرات شعرية ، أو اصطلاحات أدبية فنية ممتزجة بالكلمات الحية العامة بالقدر الذى احتوت عليه مؤلفات سوفكليس . وأكثر من ذلك أنه استعار كثيرا من المفردات الشعبية وأدمجها فى شىء من المهارة بالكلمات الأدبية فكون من ذلك مزيجا هو فى رأى البعض رشيق أنيق ،وفى رأى البعض الآخر سمج بغيض . وعلى أى حال ، فإن شعره بهذه الوسيلة قد اقترب من النثر ولذلك مساوىء ومحامد ، فمن مساوئه أنه فقد السطوع الذى هو أحد مواطن جلال شعر اسخيلوس وسوفكليس ، وأنه نزل بالاسلوب السامى المصون من سماء الصفوة إلى أرض الجماهير .

ومن محامده أنه صار أكثر وضوحا ومألوفية من شعر سلفيه وأقرب منه إلى الطبيعة وأقدر على تصوير دقة المحاورات التى كان الأثينيون يفضلونها على كثير من الجوانب الأخرى المأساة . ولهذا لم يبلغ أحد الشعراء السابقين ما بلغه أوريبيديس فى صياغة تلك المحاورات القارصة التى يبادل فيها كل من المتحاورين محاورهُ بيتا ببيت كما جاء ذلك فى محاورات إتيُكليس ، و پولينيكوس ، وأورستيس ، ومينيلاؤوس ، وميديا ، وياسون .

ومنها أيضاً أنه يسّر مقارعة الحجة بالحجة ومصادمة البرهان بالبرهان سواء أكان ذلك فى هدوء وسكينة أم كان فى حدة وسخط . وهنا تبدو براعة المؤلف ومراعاته مقتضيات الأحوال . ففى الموقف الأول تشبه المبانى معانيها فى وداعتها ورقتها ، وفى الثانى تماثلها فى حدتها وعنفها ، أو فى سخريتها ومرارتها .

وأخيراً صلاحيته لتصوير جميع الانفعالات البشرية من : ألم وسرور ، وهوى وحنان ،

ورهبة وفزع ، واطمئنان وسكينة ، وتعقل وهذيان دون أن يذهب شيء من ذلك كله بوضوحه وجلائه أو تهوى به ناحية من هذه النواحي في ظلمة إسخيلوس أو تعقيد سوفكليس .

(٦) موازنة خاطفة

يجمل بنا أن نصدر في هذه الموازنة عن ذلك الأساس العنصري الجامع الذي وضعه سوفكليس ونقله لنا أرسطو عندما عرض لدراسة هذين الشاعرين بعد أن صاغه في هذه العبارة الرشيقة : « إن سوفكليس يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا بينما يصورهم أوربيبديس كما هم » .

على أننا قد قررنا حين تناولنا الحديث عن سوفكليس أن أشخاصه ليسوا مثلا عليا أو نماذج كاملة في مختلف النواحي الخلقية ، وهذا يلوح من خلاله التعارض مع ما ينبغي أن يكون . وإذاً ، فلكي يتضح الموقف يجب أن نعلن أن المراد من هذه العبارة هو المظهر العام لكل مأساة من مآسيه مع الإغضاء عن الأفراد الذين ذكروا في هذه المآسي . ولا جرم أن تلك المظاهر هي في مجموعها صور قوية لما ينبغي أن يكون ، إذ أن الأشخاص الذين تتألف منهم اللوحات العامة لمسرحياته — وإن كانوا أناسي لا يخلون من معايب ونقائص — هم نبلاء لا يسفون إلى ما يحط بالقدر أو يهوى بالكرامة . والأفكار التي تستولي عليهم وتقتادهم إلى ما يأتون من أفعال يبدو عليها من السمو ما يجعلها ترتدي حللا بهية ساحرة وإن انتهت إلى خطيئة أو إثم ، وبالإجمال كانت إنسانية سوفكليس إنسانية راقية ممتازة مترفعة عن الدنايا ، بريئة من السفساف ، نقية من الوضاعة ، نائية عن كل ما ينزل إلى المستويات الدنيئة . أما إنسانية أوربيبديس فهي عادية مؤلفة مما يتكرر كل يوم ، بل كل ساعة في البيئات الشعبية التي لا صفوة فيها ولا امتياز . وقد أشرنا عدة مرات إلى الأسباب المختلفة التي نشأ عنها سلوك كل من الشاعرين وانتهينا إلى أنها تتلخص في الفروق الملموسة بين أرومتيهما وبيئتيهما وغايتيهما من التأليف وقصد أولهما تصوير الطبقات العليا الغابرة غير متجافية عن الصور التي رسمتها لها الأساطير مضيفاً إلى ذلك تسجيل المبادئ الخلقية السامية

التى حفظتها التقاليد الموروثة كما كان يصف الطبقات الوسطى والدنيا محاولة التشبه بالطبقة العليا فى التنزه عن كل ما يشين الكرامة الإنسانية ، ولكن إلى الحد الذى تسمح به فطرتها وتربيتها ، لتحاكى ذلك كله الأجيال الحديثة ، فتحتفظ الأمة بمستواها الرفيع الذى كان أجدادها يحلقون فى أجوائه العالية . أما ثانيهما فإنه لما كان شعبياً حاقداً على طبقة الأشراف من جهة ، وكان يبغى تملق الجماهير لعلها تقبل على منتجاته فيقل إخفاقه فى المسابقات بعض الشىء من جهة أخرى ، فقد بذل كل ما أوتى من جهد فى أن يرسم حياة الشعب اليومية وما يكتنفها من أحداث هينة رخيصة ، وأن يصور من الأخلاق والطباع ما يستطيع الدهماء أن يتقبلوه ويتذوقوه ، ومن الأفعال ما فى مُكْنة فطرهم الدنيا ونفوسهم الصغيرة ، وقلوبهم المضطربة ، وإراداتهم الضعيفة أن تحققه . ولكى يشفى نفسه ونفوسهم الموغرة على الأرستُكراتية حاول أن يبرز هذه الأخيرة فى صورة مسفة داعية إلى الخجل تارة ، وباعثة على السخرية تارة أخرى ، ليقرب مستواها من مستوى الديمكراتية فى نظر العقول المحايدة ولينزل من شأنها فى أعين الذين يريد إرضاءهم والتزلف إليهم .

بيد أن هذا الحيف من جانب شاعرنا لا يستطيع أن يحملنا على مجاراته فيحول بيننا وبين إصدار حكم نزيه عادل على منتجاته ، وإنما نحن نحتفظ بهدوئنا ، فنقرر أنه — رغم هجومه على تلك الطبقة التى نحبها ونعزها ونحترمها — قد رسم فى مآسيه لوحة صادقة للساسة المضللين ، والخطباء المهرجين ، والعرافين الدجالين ، ورجال الدين المنافقين ، والرياضيين البدنيين الأغبياء الذين حصروا مجهوداتهم فى تنمية أجسامهم ، وأهملوا أرواحهم إهمالاً تاماً فأشبهوا الأنعام حيث أضحوا ضُؤَلاء العقول ضخام الأجسام .

على أنه ينبغى لنا أن نتساءل كيف أن أرسطو — وهو ذو تلك العقلية العلمية النقادة التى نعرفها — يقرر أن هذا الشاعر كان يرسم ما هو كائن مع ما جاء فى مآسيه غاية فى التشوه

والدمامة كلوحة قتل كليتمنسترا فى كوخ الحراث ، وكصورة فِدْرَا ، مراودة ابن زوجها عن نفسه ، أو مِيدِيًّا مذبحة أبناءها فى حالة وحشية بغيضة . وقصارى القول إن الأرِسْتُقْراتية بوجه عام مشوهة فى مآسيه تشويهاً يحول دون إلقاء مثل هذه العبارة التى ألقاها حكيم استاچيرا على عواهنها ، اللهم إلا أن يكون قد قصد بها أنه كان يصور أخلاق الناس كما هى بوجه عام مع الإغضاء عن الطبقات وما بينها من فوارق ، أى أنه رسم مالدى الإنسانية من لؤم وخبث وخيانة وإثم وإجرام وضعة وإسفاف ، غير آبه لدرجاتها المتباينة ، فهذا حق ، ولكن الذى ليس بحق هو أن الأرستكراتية كانت بهذه الضعة التى انتزعها شاعرنا من بيئة الدهماء وألصقها بها .

الفصل الخامس

المأساويون الثانويون

تمهيد

لا يتصفح أحد الأدب الهيليني حتى يقتنع بأن أولئك الشعراء الثلاثة الذين أسلفنا الحديث عنهم هم وحدهم الكواكب المتألقة التي سطعت في سماء إغريقا ، وتلك فكرة خاطئة ، فقد كان هناك شعراء كثيرون يناضلونهم ويعارضونهم وينافسونهم وينتصرون عليهم في المسابقات الرسمية ، وبالإجمال كانوا ينازعونهم السلطان الأدبي نزاعاً عنيفاً شاقاً . ولقد ذكر كثير من أسماء هؤلاء الشعراء في كتب التاريخ الأدبي ، ونوه بهم أرسطو في كتابه « الشعر » وتحدث عنهم النقاد القدماء حديثاً يدل دلالة ناصعة على أنهم كانوا يناهضون شعراءنا الثلاثة مناهضة الأنداد حيناً ، والمتفوقين حيناً آخر ، ولكننا نحن لا نستطيع ، مع الأسف ، إبداء رأي قاطع في هذا الشأن ، لأن منتجاتهم قد فقدت ولم يبق منها سوى شذرات ضئيلة متناثرة لا تسمح بالحكم عليهم ولأن شهادات المؤرخين عنهم مضطربة متناقضة لا تستند إلى حجج منطقية ذات قيمة ، وهذا كله يحمل الناقد الدقيق على التوقف عن إبداء الرأي ويدفعه إلى الامتناع عن إصدار كلمته الأخيرة ، إذ أن الحكم لهم أو عليهم في مثل هذا الظرف إما أن يكون تحيزاً أو تجنياً .

لهذا نحن سنحتاط — بإزاء هؤلاء الشعراء الكثيرين — من الدخول في التفاصيل الفنية ، ومن التعرض لأية موازنة بينهم وبين شعراء الطبقة الأولى الذين بقي من مآسيهم ما جعل الحكم عليهم في عداد الممكنات ، وسنكتفي بإثبات الملاحظات العامة التي عنّت للنقاد المحدثين في ذلك الصدد . وهاك مجملها :

ينبغي أن نعلم بدياً أن هؤلاء الشعراء كانوا كثيرى العدد إلى حد حمل المؤرخين على الجزم بأنه لم يكن هناك أى فرع من فروع الحياة الأدبية الهيلينية يستهوى النفوس بقدر ما استهواها التأليف المسرحى فى ذلك الحين . وقد نشأ هذا من عامل اجتماعى له قيمته، وهو أن الظفر فى المسابقات المأساوية كان شرفاً عظيماً يكسب نائله الاحترام والإجلال فى جميع البيئات ، وهذا يجعل من الطبيعى أن ينهال الشباب الطامح إلى المجد والمتعطش إلى العلى والسمو على هذه المسابقات انهيال السيول المنحدرة من شواهق الجبال ، وقد حدث هذا بالفعل . ومن آياته أن ديوچين لا إرس يحدثنا أن أفلاطون نفسه قد ساهم فى هذه المسابقات .

ومما يلفت النظر بنوع خاص فى هذا الشأن هوأن هذا اللون من التأليف كان فى العموم يشبه أن يكون وراثياً أو تقليدياً ، لأن كثيراً من شعراء ذلك العصر المأساويين قد انحدروا من آباء وأجداد ، وكان لهم أبناء وأحفاد قد فازوا فى هذا الفن بأنصبة تختلف كثرة وقلة باختلاف المواهب التى منحتهم إياها السماء . فمن أمثلة ذلك أن أرستياس قد خلف فى هذه المهنة والده « براتيناس » وأن «بولفرادمون » قد خلف والده « فرينيكوس » ولكن أسرة إسخيلوس تمثل فى هذا الشأن دوراً يدعو إلى الدهش ويبعث على التفكير ، وذلك أنه فى الجيل الأول قد خلف إسخيلوس فى الفن التمثيلى ولداه « أوفرْيون » و « ديون » وابن شقيقته فيلُكليس الأكبر . وفى الجيل الثانى خلف هذا الأخير ولداه « مُرْسيموس » و « ميلَنْثيوس » . وفى الجيل الثالث أنجبت هذه الأسرة « استيداماس الكبير » . وفى الجيل الرابع خلف هذا الأخير ولداه « استيداماس الصغير » و «فيلُكْليس». وكذلك أسرة سوفكليس قد أنجبت فى الجيل الأول «يوفون» و «أرِسْتون» ولدى سوفُكْليس . وقد أعلن أرِسْتوفانيس أن أولهما — بعد وفاة والده ، وأور يبيديس — كان أول شاعر مأساوى فى أثينا ، وأنه أنتج حوالى خمسين مأساة . وفى الجيل الثانى أنجبت هذه الأسرة سوفكليس الصغير ابن أرستون ، وقد كتب نحو أربعين مأساة وانتصر فى المسابقات العامة سبع مرات،

ولم يحفظ لنا التاريخ من هذه الأسرة فى طبقاتها المتتالية بعد ذلك إلا اسم شاعر واحد قد ظهر فى العصر الاسكندرى ، ويدعى سوفكليس أيضاً ، وقد أنشأ نحو خمس عشرة مأساة.

ولم تشذ أسرة أوربيبيديس عن هذه القاعدة وإن كنا لا نعرف من شعرائها إلا اسم شاعر واحد قد ذكره سويداس وهو أوربيبيديس الصغير ، ولا ندرى ما إذا كان ابن أوربيبيديس الكبير أو ابن شقيقه .

وإلى جانب هذه الأسر الممتازة التى حبتها السماء بتلك المواهب الموروثة وجدت شخصيات أخرى ظفرت بحظ من النبوغ فى هذا الفن ، لا فى أثينا وحدها ، بل فى كثير من المدن الهيلينية الأخرى كـ « أغاتون » و « كرتياس » الأثينيين ، وكـ « أرستَرْخوس » و « نيوفْرُون » السيكونى مؤلف مأساة « ميديا » التى حاكاها أوربيبيديس ، ويون الكيوسى الذى كان شاعراً موسيقياً ومأساوياً ومؤرخاً وفيلسوفاً فى الوقت عينه ، وديونيس الصقلى ، وهو طاغية سيراكوزا الشاعر النابغة وغير هؤلاء ممن لا نرى الضرورة داعية لذكر أسمائهم ، ولكن أكثر هؤلاء الشعراء كانوا يرتحلون بمنتجاتهم إلى أثينا ، ليظفروا فيها بالهتاف والتصفيق الناشئين عن التقدير والإعجاب .

بيد أنه لما كان كثير من هؤلاء الشعراء مقلدين كولدى إسخيلوس اللذين حاكيا والدهما محاكاة توشك أن تكون تامة ، وكان الكثيرون منهم ضعفاء أو أدعياء ، فقد رأينا ألا نشير فى هذه العجالة إلا إلى أعيان المجددين منهم ، مغضين عن الآخرين إغضاءً تاماً .

(ا) المجددون

لم يكن بين الشعراء الذين عاشروا إسخيلوس مجددون يستحقون التنويه ، وإنما بدأ التجديد يبدو فى هذه الطبقة الثانوية بهيئة جلية منذ عصر سوفكليس . وإليك لمحة خاطفة عن كل واحد من هؤلاء المجددين :

١ – نِيُفرون السيكونى

لا يعرف التاريخ عن هذا الشاعر أكثر من أنه كان معاصراً لسوفُكْليس ، وأنه كان أول من أصعد على المسرح مربين من العبيد . كما كان أول الشعراء الذين جرؤوا على أن يصوروا فى مآسيهم الخدم الذين كان سادتهم يعذبونهم عذاباً وحشياً ليحملوهم على الاعتراف بآثامهم . ولا ريب أن الابتكار الأول كان له أثر بعيد الغور ، إذ أنه كان خطوة واسعة ، نحو مبدأ المساواة الذى يقرر إسناد مهمة التربية إلى أذكياء العلماء الممتازين ولو كانوا من أبناء الطبقات الدنيا أو الأرقاء . أما الابتكار الثانى ، فقد لطف من حدة غضب الأشراف على خدمهم وجعلهم يتوخون الاعتدال فى معاقبتهم إياهم ، إذ أصبحوا يتوارون من الظهور بمظهر الوحشية الخالى من الرحمة .

ومن أهم مميزات هذا الشاعر أنه ألف مأساة « ميديا » التى أشرنا إلى أن أوريبيديس قد حاكاها والتى لم يبق منها إلا ثلاث شذرات جديرة بالعناية ولا سيما الشذرة التى ترسم حديث ميديا مع نفسها .

٢ – يون الكيوسى

يرجح المؤرخون أنه قد ولد حوالى سنة ٤٨٤ وأنه أقام زمناً طويلاً فى أثينا واسپرتا ، وأنه كان صديقاً لـ « كيمون » القائد الأثينى العظيم ، وكان مثله من أشياع المبادئ الأرستُكراتية المتحمسين ، وأنه لهذا لم يكن يميل إلى بيرِكْليس لاعتماده على الجماهير ، وأنه التقى بسوفُكْليس فى كيوس وتحادث معه فى كثير من الشؤون ، وأثبت محادثتهما فى مذكراته ، وأنه تقدم إلى المسابقات العامة عدة مرات ، وأن أولى مآسيه قد مثلت حوالى سنة ٤٥٢ ، وأنه فاز بالأولية مرة واحدة على الأقل ، وأنه نافس أوريبيديس ويوفون فى سنة ٤٢٨ فلم يفز إلا بالدرجة الثالثة . وقد وصفه النقاد المحدثون بأنه كان من ذوى المواهب المتوسطة التى لا تنزل إلى الصفوف الدنيا ، ولكنها لا ترتفع إلى المستويات العليا .

٣ ـ أغاثون

ولد هذا الشاعر حوالى سنة ٤٤٥ ولا يدرى أحد كم كانت سنه حين تقدم إلى المسابقة للمرة الأولى ، و إنما الذى يعرفونه هو أنه فاز بالانتصار حوالى سنة ٤١٧ ، وأنه كان رشيق المظهر ، دمث الأخلاق ، وديع الطبع ، كلفاً بالاجتماع لا يروقه شيء كاستقبال الأصدقاء فى منزله والاستمتاع معهم على موائد الطعام والشراب والسمر . ومن دلائل نموذجيته فى هذا النوع من اللهو أن المنظر الذى صوره أفلاطون فى « المأدبة » قد مثل فى منزله بمناسبة فوزه الأول فى المسابقة العامة .

و بعد هذا الفوز ببضعة أعوام ارتحل إلى مدينة پيلا فى مقدُنيا حيث استقبل فى بلاط الملك أرِ يلاؤوس خير استقبال ، ولا بد أن يكون قد توفى هناك قبل نهاية القرن الخامس ولم يكن بعد تجاوز الأربعين إلا بقليل .

أما منتجاته فلم يبق منها إلا عناوين سبع مآس أو ثمان مثل : « أخيلوس » و « تدمير إليوس » و « ألـكميون » و «ثييستيس» و « تيليفوس » و «أنثوس» أو « أنثيوس » .

ولقد حدثنا أرسطو أن مسرحيته « تدمير إليوس » ليست إلا نوعاً من القصائد الحماسية سرد فيها أهم الحوادث الأساسية التى حفظتها الأقاصيص عن حرب ترْوادة ، وأنه لكثرة هذه الحوادث لم يمسها كلها إلا مس الزهرة ، وقد ترتب على هذا أنه لم يتعمق فى تصوير العواطف أو فى تحليل الأخلاق ، وهذه السطحية ـ فيما يرى أرسطو ـ كانت منشأ إخفاقه فى تلك المسرحية .

أما أنثوس فهى تجديد خليق بالملاحظة فى عالم المسرح ، إذ يروى لنا المعلم الأول أنها خيالية مبتكرة فى موضوعها وفى أشخاصها . ولهذا كان مؤلفها بسببها أول شاعر هيلينى تحرر من الأساطير والأقاصيص والتاريخ وأنشأ مأساة من وحى خياله المجرد عن تأثير التقاليد العتيقة . ومن تجديدات هذا الشاعر اللافتة للأنظار أنه كان أول من فصل أغانى الجوقة

عن موضوع المأساة فصلاً تاماً بحيث جعل الأغنية الواحدة تصلح لعدة مآس . وقد نجم عن هذا أن انعزل بعض أحداث المأساة عن البعض الآخر ، ولعل ذلك هو منشأ تقسيم المسرحية الواحدة إلى فصول كما حدث فيما بعد . وكما جدد فى موضوعات المآسى ومعانيها وصورها جدد أيضاً فى أسلوبها فلم يسر فيه على النسق القديم ، وإنما افتتن بـ « پروديكوس » و « غُرْغِياس » السوفسطائيين فحاكاهما فى أناقة الأسلوب ورشاقة العبارة . ومن آيات ذلك أن أفلاطون قد صوره لنا فى « المأدبة » تصويراً دقيقاً فوضع على لسانه عبارات تعد من نماذج التأنق الذى يحمل صاحبه على الكلف باختيار أنقى الألفاظ لصياغة معانيه . على أن الشذرات القليلة الباقية من منتجاته تبديه لنا ساطعاً متألقاً رشيقاً خفيف الروح متنوع العبارة . ولا ريب أن هذه المحامد هى التى دفعت أرسطو إلى أن يستشهد بآرائه وعباراته كأنه عمدة فى هذا الفن .

٤ — كِرِتْياس

لا يعرف التاريخ متى ولد ، وإنما هو يعرف فقط أنه كان معاصراً لـ « أغاثون » وأنه كان أحد تلاميذ سقراط ، وأنه اختير فيما بعد ضمن الطغاة الثلاثين ، وأنه قد هم بنفى أستاذه القديم . أما مسرحياته فقد فقدت ولم يبق منها إلا شذرات ضئيلة من مآسى : « پيريثوس » و « سيسيفوس » اللتين عزيتا إلى أورپيديس . ولا جرم أن هذا الاختلاط ينم عن أن منتجات ذلك العصر كانت تتشابه فى أنها تعرض لجميع النواحى الاجتماعية المألوفة فى صور توشك أن تكون متماثلة .

ومن أهم ما يجدر بالملاحظة فى شذرات « سيسيفوس » هو أن أحد أشخاصها يعبر عن آرائه الدينية بعبارات تعد نموذجاً من نماذج الإلحاد الصريح ، إذ هو يعلن أن فكرة التأليه هى ابتكار إنسانى محض حملت أصحابه عليه الرغبة فى تقليل الجرائم البشرية ، وفى وضع حد لشهوات الإنسان عن طريق إرهابه من أشباح صبيانية دعوها بالآلهة .

ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا بتساؤله عن هذه المسرحية فيقول : إذا كانت غاية الشاعر من مأساته هذه إصعادها على المسرح لتمثيلها ، فلا ندرى كيف أنه كان يجرؤ على الأمل فى النجاح مع مواجهته الجماهير بهذه الآراء الإلحادية المثيرة للخواطر ، وإذا كان قد رمى إلى قصرها على المطالعة فإنه يكون أول شاعر قد كتب مأساة لا أمل له فى تمثيلها ، وإنما اكتفى بأن تذاع على القراء كما يفعل أصحاب المبادئ الجديدة من الروائيين المحدثين .

(ب) تدهور الفن المأساوى

تمهيد

لم يكد القرن الرابع ينتصف حتى صارت المأساة — رغم أن عدداً كبيراً من الشعراء كان لا يزال يتعهدها — أشبه الأشياء بكائن قد نالت منه الشيخوخة وناء عليه الزمن بكلكله . نعم إن منتجات العصر السالف قد ظلت مستمتعة بالفوز ، ظافرة بالظهور المبجل على جميع المسارح الهيلينية ، ولكن مؤلفات العصر الحاضر لم تكن تثبت إلى جانب المنتجات القديمة إلا كما تثبت الزهرة القصيرة الأجل أمام حرارة الشمس ، أى أنها لا تكاد تتفتح حتى تذوى وتتلاشى من عالم الوجود . ولا شك أن لهذا التدهور عدة عوامل ، منها أن الأقاصيص القديمة التى كان الشعراء ينتهلون منها مآسيهم قد نضب معينها ، إذ أن جميع الموضوعات الفاتنة التى احتوتها الآثار الادبية الغابرة كانت قد عولجت بعناية ودقة وعلى صور مختلفة ، وبأساليب متباينة . وقد سلكت فيها أنهاج متعارضة ، ورمى فيها إلى غايات متناقضة . ولهذا كان كل شاعر فى العصر الأخير تحدثه نفسه بطرق أحد هذه الموضوعات يتأمل فى النجاح الذى أحرزه الشعراء الذين عالجوا من قبله هذا الموضوع بالذات ، فيرتاع من الموازنة بين مجهوده القاصر ومجهوداتهم الجبارة فيتسرب اليأس إلى قلبه ، ولا يسعه إلا الركون إلى العجز ، والقعود عن المحاولة ، وفوق ذلك فإن الجماهير كانت قد عرفت كل

الأقاصيص والأساطير القديمة ، وحفظت موضوعاتها عن ظهر قلب ، فلم يعد الشعراء يستطيعون مفاجأتها بما تجهله كما كان الأولون يفعلون فينالون بذلك إعجابها وتصفيقها . وإذاً، فلم يبق أمام الشاعر الذى يريد أن يحرز رضى النظارة إلا أن يتمرد على الأقصوصة المألوفة ويشوه معالمها بما يدخله عليها من الاختراع الذى لا أثر له فيها ، وتلك خطوة جريئة لم يكن يقدم عليها إلا الشاذون الساخرون من التقاليد . ولهذا لم يكن لشعراء ذلك العصر بد من سلوك النهج الذى صوره أرسطو ، إذ أنبأنا بأنهم قد بدءوا يهجرون رسم المميزات والخصائص شيئاً فشيئاً وعكفوا على تأليف مآس من النوع السهل الرخيص الخالى من التعمق والتأمل ، والعارى عن الأفكار الدقيقة ، والآراء الصائبة ، والنظرات الثاقبة ، نعم قد يكون فى مآسيهم تلك شىء من الرقة والرشاقة اللتين هما من نتائج مدنية العصر ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أنها كانت بعيدة كل البعد عن الخيال الابتكارى الذى هو من طوابع المواهب العالية .

ومما لا نزاع فيه أنه لما أصبحت عبارات أبطال المآسى غير ناشئة عن آرائهم الدقيقة ، وبالتالى صارت غير محددة تحديداً منسجماً مع مواقفهم المختلفة ، فقد أصبح من الطبيعى أن تسودها الفوضى ، وأن تتأثر بأساليب خطباء العصر المهرجين ، وفصحائهم المضللين ، وأن تصبح عبارات مدرسية مصنوعة متكلفة أكثر منها حكيمة ، مراعية مقتضيات الأحوال ، وصار الملك أو البطل فى المأساة يتكلم كأنه واقف على إحدى منصات أثينا فى القرن الرابع يصف ما يحيط به ، ويدلل على رأيه ، ويقطع حجة خصمه ، أو ينقضها ، أو يضعفها ، على نحو ما كان أهل العصر يفعلون .

ولقد لاحظ أرستوفانيس تلك الحالة من قبل حلول عصر التدهور ، وأدرك نتائجها الأسيفة التى لابد أنها ستقوض الفن المسرحى من أساسه ، فرسمها فى مهزلته « الضفادع » التى مثلت فى سنة ٤٠٥ حيث صور لنا ديونيسوس آسفاً على فقده صفوة شعراء المسرح ، معلناً هذا الأسف بقوله : « إنى فى حاجة إلى شاعر عظيم ، فالذين كنت أحبهم قد ذهبوا ،

والذين بقوا لى لا يساوون شيئاً » فيجيبه هيركليس مواسياً إياه بهذه العبارة : « إنه قد بقى لك عدد كبير من صغار الشبان ينشئون المآسى بالمئات والآلاف ، وهم فى مسابقة الثرثرة يفوقون أوربيبيديس » .

وفى الحق أن مؤلفى ذلك العصر كانوا قد آلوا إلى ما وصفهم به أرستوفانيس قبل انحطاط الفن بنحو نصف قرن . ولهذا لا نود أن نقف عندهم طويلا ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أسمائهم إشارات خاطفة تلتئم مع قيمهم الضئيلة . وهاك تلك الأسماء :

١ — أستيداماس الأكبر

ولد هذا الشاعر فى النصف الأول من القرن الرابع وكتب عدة مآس لا يدرى أحد كم هى ، وإنما الذى يعرفه التاريخ هو أنه فاز فى المسابقة خمس عشرة مرة ، وأنه كان أشهر شعراء عصره .

٢ — أستيداماس الأصغر

هو ابن الشاعر السابق ، ولم يبق شىء من منتجاته ، ولكن معاصريه رغم ذلك كانوا مقتنعين بأنه أقل موهبة من والده .

٣ — ثيودكتوس الفازيليسى

هو شاعر لم يقتصر على الثقافة الأدبية ، وإنما جعل يثابر على دروس أفلاطون وأرسطو حتى كونت منه شخصية ممتازة بين شخصيات أهل عصره ، وقد تقدم إلى المسابقة ثلاث عشرة مرة ، فاز منها فى ثمان مرات ، غير أن ميزته الأساسية قد نشأت من موهبته فى الخطابة والجدل . ومن آيات ذلك أن أرسطو قد ذكر لنا من منتجاته عدة نماذج تنم عن دقة عقليته واستقامة تفكيره .

٤ — كيريمون

ذكر أرسطو اسم هذا الشاعر بين الشعراء الذين أعدت السماء مؤلفاتهم للقراءة أكثر مما أعدتها للتمثيل . وقد حدثنا حكيم استاچيرا أن شعره كان فى دقته وتحديده شبيهاً بالنثر الذى لا غلو فيه ولا حشو .

ويرى النقاد المحدثون أن أسلوبه خليق بما وصفه به المعلم الأول ، وأنه فوق ذلك أسلوب رشيق متأنق .

(ج) مأساة ريسوس

لم يبق من منتجات عصر التدهور إلا مأساة واحدة تامة ، وهى : « ريسوس » ولا يدرى أحد من هو مؤلفها الحقيقى ، وإنما عزاها بعض أهل ذلك العصر إلى أوريپيديس . وفى الواقع أن هذا الشاعر قد ألف مأساة بهذا العنوان ، ولكنها لا يمكن أن تكون هذه ، لأنها لا تلتئم أقل التئام مع ما بقى من منتجاته ، ولا تنسجم مع أى مظهر من مظاهر مآسيه. وأياً ما كان فهاك مجملها :

موضوع هذه المأساة هو الأنشودة العاشرة من الإلياذة لا يزيد المؤلف عليها أكثر من أنه يصوغها فى قوالب فاجعية تقع حوادثها ليلاً فى معسكر الترواديين . وتتلخص فى أننا نشاهد هكتور وإنيوس يتفاوضان فى موقف مواطنيهما من الحرب ، وإنهما لكذلك إذ بأحد رعاة جبل إيدا يقدم عليهما فينبئهما بوصول جيش « تراس » الحليف الذى يقوده ريسوس ثم يصور هذا الجيش وهو يجتاز الجبل تصويراً ساطعاً ، وعلى أثر ذلك يصل ريسوس ، فيأخذ عليه هكتور تأخره ، ولكن ذلك القائد الشاب يدافع عن نفسه فى لهجة ملؤها العظمة ، ويبدى وثوقه بالانتصار ثم ينصرف ليستريح بين جنوده ، وإذ ذاك ينزلق أوديسوس وذيوميذيس إلى معسكر الترواديين بعد أن يقتلا دولون الجاسوس التروادى الذى أطلعهما

على كلمة السر التى لا يسمح الحراس بالدخول إلا لمن يعرفها . وعلى أثر ذلك ترشدهما أثينيه إلى جيش التراسيين الغارق فى نومه فينهالان عليه تذبيحاً وتقتيلاً ، وهنا يستيقظ بعض الجند فتحدث معركة شديدة بينهم و بين هذين البطلين تنتهى بفرارهما بعد ارتوائهما من دماء أعدائهما وعند ذلك يقدم سائق مركبة ريسوس فيقص نبأ تلك المعركة الدموية المرعبة ثم يعلن أن ذيوميـذيس قد نهب خيول سيده ثم ينخدع فيتهم هكتور بممالأة الأعداء ، ولكن ترپسيخورا والدة ريسوس ــ وهى عروس الرقص ، وكانت قد نزلت من السماء لتحمل جثمان ابنها ــ تبرئه وتثبت نقاءه من جريمة خيانة وطنه وحلفائه .

هذه هى نهاية المأساة . و يلاحظ النقاد أن حركة العمل فيها توشك أن تجتاح كل شىء ، بيد أن مؤلفها يحاول أن يحاكى فيهـا الشعراء القدماء فيرسم شخصيات بارزة مشتملة على خصائص معينة من جوانب الحياة و إن كان ذلك بإيجاز ولم ينجح فيه المؤلف نجاحاً يرضى الفن التمثيلى ، أو يروق النقد المؤسس على الموازنة الدقيقة . ومن أمثلة ذلك ما رسمه من صور ترفع هكتور وريبته ، وتبصر إنيوس واحتياطه ، وتهور دولون وخضوعه للغايات ، وكبرياء ريسوس التى تصل إلى حد الغرور ، ولكنه إذ يحاكى كبار الشعراء فى هذه النواحى كلها يكون أشبه شىء بالهر يحكى انتفاخا صولة الأسد .

وكما حاول التشبه بالقدماء فى هذا التصوير ، حاول التشبه بهم أيضاً فى فخامة الأسلوب ورنين العبارات ، وضخامة المفردات إلى حد يعيد إلى الذاكرة صورة أسلوب إسخيلوس . أما تأثير أوريبيديس فى هذه المأساة ، فهو يبدو جلياً على الأخص فى العجز عن حل المشكلات التى يتورط فيهـا ، وفى اللجوء إلى الآلهة لتنقذه من مواقفه الحرجة كما لجأ إلى أثينيه و إلى ترپسيخورا .

ولا ريب أن هذه المظاهر المختلفـة تجعل من العسير تعيين العصر الذى كتبت فيه بالضبط أو تعيين مؤلفها . ومهما يكن فإن أدوارها قد وزعت على النحو التالى :

يقوم الممثل الأول بأدوار : هكتور وأوديسوس و باريس . والثانى بأدوار : إنيوس ور يسوس وذيوميذيس وسائق المركبة . والثالث بأدوار : دولون والراعى وأثينيه وترپسيخورا .

الفصل السادس

الفاجعة الساتيروسية [1]

(ا) منشؤها واختفاؤها

إلى جانب المأساة التي رأيناها في الفصول السابقة كان هناك نوع آخر من الفواجع يبدو على المسرح الهيليني بهيئة لها من الأهمية جانب لا يستهان به وهو الفواجع الساتيروسية ، ولقد لفت هذا النوع أنظار المحدثين بسبب ما احتواه من مبتكرات فاتنة ، ومن مزجه جد الحياة بهزلها ، وترحها بفرحها ، وتنهداتها بابتساماتها .

ومع أن هذا النوع من الأدب التمثيلي مرتبط بالمآسي ارتباطاً وثيقاً هو يشبه المهازل في صورته ، لأنه يفيض على دموع الأولى مساخر الثانية فينتج من ذلك مزيج يروق بعض الأذواق التي تضحي بالفن في سبيل التسرية عن النفوس التي أضنتها هموم الحياة ، على حين أنها تشوك الأذواق الأخرى التي تقدس الفن وترى أن ذلك الخلط ضرب من الإسفاف الذي يُحَوِّل جماله إلى دمامة ممقوتة .

على أن هناك فريقاً من الأدباء كان أقل قسوة على هـذا اللون من الأدب ، فعرف الفاجعة الساتيروسية بأنها مأساة مرحة .

نشأت الفاجعة الساتيروسية ــ كما نشأت المأساة ــ من الديثيرامبوس . ولقد أبنا لك فيما

---

(١) الفاجعة الساتيروسية هي مسرحية مؤلفة من قسمين مختلفين : أحدهما مأساوي ، والثاني مهزلي . وتتكون الجوقة فيها من الساتيروس أبناء سيلينوس الذي كان أحد آلهة آسيا الصغرى أول الأمر ثم جاء إلى بلاد الهيلين فانشغل فيها بإطعام « ديونيسوس » إله الخمر . ولهذا تمثله الأساطير غالباً ثملا . وهؤلاء الساتيروس أنصاف آلهة تشبه أرجلهم أرجل المعز ، ولهم قرون صغيرة وآذان مدببة وكانوا في عرف الأساطير يسكنون الغابات ويتعقبون « النتف » أو « الدرياد » ــ وهن أنصاف إلاهات صغيرات جميلات يسكن الغابات ــ لينالوا منهن مآربهم اللذية . وقد بقيت كلمة « ساتيروس » اليوم رمزاً للرجال الساقطين الذين لا عمل لهم إلا تعقب النساء .

سلف كيف أن العناصر المأساوية قد تخلصت من العناصر الساتيروسية التى كانت ممتزجة بها فى مبدئها ، بيد أنه بعد أن تم انفصال المأساة عن أصلها البدائى نشأت بإزاء الفواجع مشكلة ذات ثلاثة فروض : أولها أن تكون العناصر الساتيروسية بعد أن انفصلت عنها المآسى المحضة قد هجرت زمناً ما ، ثم استردت منزلتها فى الأذواق بعد ذلك ، فظهرت على هذا النحو الذى نحن بصدده . وثانيها أن تكون قد رضيت لنفسها برتبة التابعية ، واكتفت بأن تبدو قبل المأساة وبعدها ، أو بأن تكون نوعاً من المقدمة والخاتمة تربطها بموضوعها صلة قوية . وثالثها أن تكون على أثر هذا الانفصال قد كونت لنفسها بنفسها هذا النوع الذى جعل يتقدم مع الزمن حتى فاز بمكانه تحت الشمس ، بل فوق المسرح الهيلينى إلى جانب المآسى المترفعة التى انفصلت عنه . ويرجح النقاد المحدثون الفرض الثانى ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أن الفاجعة الساتيروسية ـ عند ما تكون نظام الرباعيات المأساوية فى المسابقات ـ كانت قد نشأت ووقفت على قدميها وفازت من الرقى بحظ عظيم .

بيد أنه لم يكد عصر التدهور يحل حتى أخذت الفاجعة تنحدر شيئاً فشيئاً ، ويضعف دورها إلى أن أصبح المشرفون على نظام المسابقات يكتفون بفاجعة واحدة لكل تسع مآس بدلا من الفواجع الثلاث التى كانت تتوج رباعيات المسابقة فى كل عام . وقد أخذ هذا الضعف يتزايد ويتضاعف حتى انتهى باختفائها فى أواخر القرن الرابع ، وجعل المؤرخون يتعقبون أثرها فلا يعثرون منها إلا على منتجات العصور الماضية . وقد ظلت مختفية حتى جاء العصر الرومانى فبدأت تظهر إلى عالم الوجود من جديد وطفقت تعلو وتحتل مكاناً رفيعاً وإن كانت قد تطورت وارتدَتْ حُلة حديثة أبدتها فى مظهر يختلف عن المظهر الأول اختلافاً جوهرياً .

(ب) أشهر الساتيروسيين ومؤلفاتهم

تمهيد

كان من الطبيعي ــ وقد كانت الفاجعة الساتيروسية ترافق المآسي فى الرباعيات ــ أن يؤلف الشعراء المأساويون فواجع ساتيروسية يتوجون بها رباعياتهم ، ولـكن هذه المنتجات قد فقدت جميعها ولم يبق منها على كثرتها إلا فاجعة واحدة وقسم من فاجعة أخرى . وأيا ما كان ، فإننا سنشير هنا إلى أعيان هؤلاء المؤلفين الساتيروسيين إشارات خاطفة لعلنا نقدم إلى القراء عنهم صورة تقريبية بقدر المستطاع .

١ ــ پراتيناس

يحدثنا سويداس أنه كان معاصرا لـ « إسخيلوس » و « كيريلوس » وأنه تقدم معهما إلى مسابقة رسمية عقدت فى الأولَمپياد السبعين (من سنة ٥٠٠ إلى سنة ٤٩٧) وأنه كان أول مؤلف ساتيروسى ، وأنه ألف خمسين مسرحية ، منها اثنتان وثلاثون فاجعة ساتيروسية ، وأن هذا النوع هو الذى ظهرت فيه موهبته ، ولـكنه رغم هـــذا ينبئنا بأنه لم يفز بالأولية إلا مرة واحدة فى حياته . وعلى أى حال فقد فقدت جميع فواجعه ولم يبق منها إلا عنوان فاجعة واحدة وهى « المجاهدون » ولـكن الشذرات القصـــيرة التى بقيت من مسرحياته الأخرى تدل على أنه كان شاعرا رشيقا ساحرا يعبث فى الظروف الحرجة ويمزح فى المواقف الحزينة .

٢ ــ أرِستياس

هو ابن « پراتيناس » وقد حاكاه فى فن الفواجع الساتيروسية ولم يبق من مؤلفاته إلا عنوان فاجعة واحدة وهى « كِـكْلوپيس » التى ذكر مؤرخو الأدب أنها فازت بحظ من النجاح

و يرجح المحدثون أن موضوعها لابد أن يكون هو عين موضوع فاجعة أور يبيديس التى وضعها فيما بعد بهذا العنوان نفسه ، ومهما يكن من الأمر فإن ما بقى من شذرات منتجات هـذا الشاعر لا يكفى لإصدار الحـكم عليه بحال .

٣ — إسخيلوس

هو أول أعيان المأساويين الثلاثة الخالدين الذين تحدثنا عنهم آنفا . وقد أنبأنا « بوزَنْياس » و « ديوچين لا إرْس » بأنه قد برع فى الفواجع براعته فى المآسى ، ولـكن من المتعسر — وقد فقدت هذه الفواجع — إبداء الرأى فى رواية هذين المؤرخين . أما الشذرات الباقية بعد مآسيه السبع التى أسلفنا تحليلها فهى مزيج مختلط لا يمكن تمييز ما هو من الفواجع منه عما هو من المآسى ، وهذا يصير الحـكم متعذرا ، ولـكن الذى لا شك فيه هو أنه قد أنشأ عددا لا يستهان به من الفواجع ، ولم يبق منه إلا عناوين ثمان ، وهى : (١) «ليكُرغوس» (٢) «پرومثيوس حامل النار» (٣) «أبو الهول الهيلينى» (٤) «پروتيوس» (٥) «كِرْكيه» (٦) « كِرْكيون » (٧) « المندوبون » (٨) « الأسد » .

وهناك عدة فواجع أخرى قـد نسبت إليه ، ولـكن النقاد غير موقنين من صحة هذه النسبة ، وهم يتحدثون عنها بعبارات الترجيح فحسب ، وذلك مثل : (١) «سيسيفوس فارًّا» (٢) « جلوكوس البحرى » (٣) « أرجو » (٤) « مرضعات ديونيسوس » وما شاكل ذلك

و يعتقد النقاد المحدثون أن إسخيلوس لم يكن يرى من الضرورى أن تـكون الفاجعة الساتيروسية المتممة للرباعية منتهلة من نفس المنبع الذى انتهلت منه مآسى هذه الرباعية ، و إنما قد تستقى منه حينا ، ومن غيره حينا آخر . وقد يكون ذلك تجديدا من جانبه . وعلى أى حال قد تبعه فيه كل الشعراء الذين أتوا من بعده .

٤ ـ سوفُكْليس

أثبت مؤرخو الأدب لثانى صفوة المأساويين العظماء عناوين اثنتى عشرة فاجعة قد بزفيها معاصريه ، وفاق بها أنداده فى هذا النوع من الأدب المرح الباسم ، وهى (١) «أميكوس» (٢) «انفياراؤوس» (٣) «الفاجعة الديونيسوسية» (٤) «زواج هيلينيه» (٥) هيركليس فى تيناروس» (٦) «قصاصو الآثار» (٧) « كيذَلْيون» (٨) « الحـكْم » (٩) « الصم البكم » (١٠) « مومومس » (١١) « سال مُنْيوس » (١٢) « الإهانة » .

ولقد أضاف القدماء إلى هذه الفواجع عدداً آخر فأوصلوها إلى عشرين أو أكثر من ذلك بقليل ، فإذا عرفنا أنه تقدم الى المسابقة بإحدى وثلاثين رباعية ، وأنه لم ينشىء إلا عشرين فاجعة ، فقد وجب أن نرجح أن إحدى عشرة من هذه الرباعيات قد استبدلت فيها الفواجع الساتيروسية بمآس ذات خصائص معينة . ولما كان أوريبيديس قد سلك هذا النهج عينه فى سنة ٤٣٨ حيث استبدل الفاجعة بمأساة ألـكِسْتيس فلم يكن من المستبعد أن يسلـكه سوفُـكْليس أيضا لا سيما وأنه لم يكن من السهل دائما إقحام العناصر الساتيروسية فى جميع المآسى ، فـكان التقيد فى هذا التقليد عقبة كأداء فى سبيل المتسابقين . ولهذا يعد التحرر منه لونا من ألوان التجديد جديرا بالنظر والاعتناء .

لم يبق من هذه الفواجع التى ألفها سوفُـكْليس إلا شذرات متناثرة كانت إلى عهد قريب غير كافية لإعطائنا فـكرة عن هذا الشاعر ، ولـكن العثور على نصف فاجعة «قصاصو الآثار» فى مصر أخيرا قد قدم الينا صورة محددة لموهبته فى هذا النوع الساتيروسى .

صور لنا سوفُـكْليس فى هذه الفاجعة كيف أن هرميس ـ وهو لما يزل حديث الولادة ـ قد خبأ ثيران أپولون وكيف أنه اخترع القيثارة الأولى ، وقد برهن فيها على أنه امتاز بحظ من الرشاقة والرقة والابتـكار والذكاء والدهاء والمقدرة على الوخز والإمعان فى فن الغمزواللمز ولو أن النصوص كانت قد حفظت فى حالة جيدة لرأينا من خلالها لوحات أخرى لخصائصه ومميزاته .

٥ — يون السكيوسى

كما كان هذا الشاعر من المآساويين الثانويين ، كان أيضاً من الفاجعيين الساتيروسيين ، ولا يدرى أحد كم أنشأ من الفواجع ، لأن منتجاته قد فقدت ولم يبق لنا منها إلا شذرات متفرقة وعنوان إحدى فواجعه وهى : « أنفاليه » . وأهم ما لاحظه النقاد فى هذه الفاجعة هو أن الجوقة الساتيروسية فيها قد استبدلت بجوقة مؤلفة من نساء ليذيا .

٦ — أور بيديس

لم يصل إلينا مما أنشأه ثالث عِلْيَة شعراء هيلين من الفواجع إلا عناوين سبع ، وهى : (١) « أوتوايكوس » (٢) « بوسيريس » (٣) « الحصادون » (٤) « سيسيفوس » (٥) « إسكيرون » (٦) « سِليوس » (٧) أ.« كِكلوبس » وهذه الأخيرة هى وحدها التى بقيت كاملة . وإذا لاحظنا أن عدد الفواجع التى أنشأها قليل إلى جانب مآسيه ، وعرفنا أنه فى إحدى رباعياته التى تقدم بها إلى المسابقة فى سنة ٤٣٨ ــ قد استبدل الفاجعة بمأساة « ألكِستيس » كما أسلفنا آنفاً أمكن أن نرجح أن كثيراً من مآسيه قد ارتدى فى الرباعيات حلل الفواجع . والآن إليك موجز الفاجعة الساتيروسية الوحيدة التى وصلت إلينا .

الكِكلوبس (١)

استلهم أور بيديس موضوع هذه المسرحية من الأنشودة التاسعة من الأوديسا ، وغايته منها هى إبانة سمو العقل الإنسانى ، وانتصار الذكاء والحيلة الممثلين فى « أوديسوس » على القوة الوحشية الممثلة فى الكِكلوبس . هذه هى الفكرة الدقيقة التى أراد المؤلف أن يسجلها فى هذه الفاجعة القصيرة الخفيفة الروح ، والتى هى الوحيدة الباقية كاملة من الأدب الساتيروسى الهيلينى كله .

(١) الكِكلوبس هو عملاق فظيع الصورة ليس له إلا عين واحدة فى وسط جبهته ، وكانت وظيفته أن يقيم فى بركان « إتنا » بصقليا ليعد الصواعق التى يأمره زوس ــ عن طريق « هيفستوس » ــ بإعدادها.

تتلخص هذه المسرحية فى أن سيلينوس وأبناءه الساتيروس يرتحلون ليبحثوا عن ديونيسوس الذى يختطفه القرصان و يبحرون به . وفى أثنـاء بحثهم يسقطون بين يدى پوليفيموس الـكـكلوپيس فيأسرهم ليرعوا له قطعانه و ينظفوا كهفه و يحضروا طعامه . و بينما هم يقومون بمهمتهم يصل « أوديسوس » ورفاقه فينبئهم الساتيروس بالخطر الذى يتهددهم فى هذه الجزيرة ، فيطلب إليهم «أوديسوس» شيئاً يقتات منه هو وأصحابه فيجيبونه إلى سؤله ، ولـكنهم لايكادون يحضرون هذا الطعام من كهف الـكـكلوپيس حتى يكشف هذا الأخير تلك السرقة فيسأل الساتيروس ، فيلقون التبعة على أوديسوس . وعند ذلك يعلن الـكـكلوپيس أنه سيلتهم السارقين فيتوسل إليه أوديسوس فى ضراعة حارة أن يعفو عنه وعن رفاقه ، بيد أن الـكـكلوپيس لا يجيب على هذه الضراعة إلا بتعبيرات متمردة ، فيضطر أوديسوس وأصدقاؤه إلى دخول الـكهف . و إذ ذاك يلتهم الـكـكلوپيس اثنين من رفاقه . وفى هذه الأثناء ينجح أوديسوس فى إسكاره و يخرج من الـكهف و يطلب إلى الساتيروس أن يساعدوه على الانتقام من الـكـكلوپيس بوضع قطعة حديد محماة فى عينه الوحيدة ، و إنهم لـكذلك إذ يخرج الـكـكلوپيس من الـكهف مولولاً نصف ثمل فيقدم إليه أوديسوس مرة أخرى الخمر فيشرب فيزيد ثمله فيقتاده إلى الـكهف . وعند ذلك يسمع صياح الـكـكلوپيس الذى يضع أوديسوس ورفاقه قطعة الحديد فى عينه. و بعد ذلك يخرج من الـكهف متخبطاً مصطدماً بالصخور ناشراً يديه هنا وهناك ، ليقبض على أوديسوس ورفاقه الذين يفرون إلى سفنهم سعداء بنجاتهم من هذا العملاق المرعب .

٧ — كيوس

كان هذا الشاعر أشهر شعراء القرن الرابع فى هذا اللون من الأدب ، ولـكننا لا نعرف من منتجاته إلا عناوين ثمـانى فواجع وهى : (١) « إيثون » (٢) « ألـكميون » (٣) « هيفستوس » (٤) « إيريس » (٥) « لينوس » (٦) « موموس » (٧) « أنفاليه » (٨) ال « موئيريه » .

هذا ، ولسنا ندرى كم مرة تقدم إلى المسابقة ، وإنما الذى نعرفه هو أن سويداس قد حدثنا أنه — رغم شهرته فى هذا الفن وتفوقه على جميع معاصريه — لم يفز بالأولية إلا مرة واحدة فى حياته .

(ج) تحليـــل أدبى للفاجعة

١ — أشخاصها

إن أهم ما تمتاز به الفاجعة الساتيروسية هو احتواؤها على البطولة ممتزجة بالمزاح المضحك بصورة لا نظير لها فى الأدب الهيلينى كله ، والمألوف فى هذه المسرحيات بوجه عام أن المؤلفين يجرون المزاح دائماً على ألسنة سيلينوس وأبنائه الساتيروس وفى الفواجع التى لم يكن فيها محل لهؤلاء كانوا يضعونها على ألسنة أشخاص غير مهذبين كرعاة الجبال وأضرابهم من ذوى الحرف الدنيا . أما البطولة فقد كانوا يصورونها دائماً فى أشخاص عظماء الأقاصيص كهيركليس وأوديسوس وأمثالها .

كان الساتيروس عادة هم الذين يؤلفون جوقات الفواجع ، وهم نماذج المروق عن جميع القواعد الخلقية التى اصطلحت الإنسانية على الإذعان لها ، وبعبارة أوضح : هم مثل لأبناء الطبيعة الأحرار الذين لا يأبون إلا داعى لذاتهم ورغباتهم أى أنهم شهوانيون ماجنون وقحاء لا تكف الغرائز الحيوانية فيهم عن إبدائها نفسها فى أوضح الصور وأشدها فجوراً وخلاعة . ومن خصائصهم الجوهرية الجبن والكسل والسذاجة والخفة وعدم الثبات على حالة واحدة إلى حد أن انتقالهم من عاطفة إلى أخرى يدهش النظارة ويحملهم على التأمل ، ولكنهم إلى جانب هذا مرحون متفائلون ، يرقصون ويغنون ، ويقفزون ويصيحون ، ويضحكون ويلعبون ، وكذلك والدهم سيلينوس الشيخ هو سكير لص كذاب ، ولكنه رفيق مرح سمير يسلى من يعاشرهم وينسيهم هموم الحياة .

كان المؤلفون يظهرونهم على المسرح بأوجه مستعارة تتدلى من أسافلها لحى طويلة ، وعلى أجسامهم ألبسة ملتصقة بها كالأقطة تبديهم كأنهم عراة وعلى أسفل ظهر كل واحد منهم جلد معز . ولهذا كانت الجماهير تدعوهم بـ « التيوس » . وكان رقصهم يسمى سيكينيس « Sikinnis » وهو سلسلة من القفزات ، أو قل : إنه مجموعة من الحركات السريعة العنيفة التى تشبه الهياج وكانت مصحوبة دائماً بأغان مرحة مضحكة مفعمة بالهزؤ والإسفاف .



[ألصورة رقم ٣٥ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف نابولي، وهى تمثل — فيما يرى كثير من النقاد — منظراً من فاجعة ساتيروسية فقدت . وهذا المنظر يصور لنا حفلة عرس ديونيسوس فى زواجه بأريانيه أخت فدرا بعد أن هجرها ثسيوس ولى عهد أثينا ويبدو فى الصف الأعلى من الصورة العروسان ديونيسوس وأريانيه ، وفى الصف الأدنى سيلينوس العربيد والد الساتيروس ، وهو يرقص على نغمات الناى ، وحول هؤلاء توجد جوقة مؤلفة من الساتيروس].

يصعد أور يبيديس جوقة الساتيروس فى فاجعة الكِكْلو پيس على المسرح للمرة الأولى راقصة رقصة السيكينيس فيرسم بهذا بغتة أهم المناظر التى تجمل خصائص هذه الشخصيات الأسطورية ، وكذلك هو يصور والدهم سيلينوس محروماً كل معنى خلقى ، ولكنه مع ذلك لا يشبه عبيد المهازل الذين يتصفون بمثل هذه الرذائل لأن رفقته لـ « ديونيسوس » قد أكسبته شيئاً من الترفع يلون أفعاله أحياناً بلون الكرامة وإن كانت كرامة اجتماعية أكثر منها خلقية .

يختص سيلينوس وأبناؤه فى الفواجع على العموم بالأدوار غير الطبيعية ، وأحياناً تقوم بتمثيل هذه الأدوار كائنات دميمة مرعبة كـ « أبى الهول الهيلينى » و « پرُتيوس » و « جلوكوس » الإلاه البحرى ، والكِكلو پيس وما شاكل ذلك مما لم تكن المأساة تقره أو تستسيغه . ولقد عرف إسخيلوس أكثر من غيره كيف يبرز على المسرح هذه الكائنات الغريبة ذوات الصور المدهشة ولا بد أن تكون عبقريته القوية قد استطاعت أن تنتزع منها مناظر مبتكرة رائعة بقدر ما هى مروعة ، أما أخلافه ، فهم — وإن كانوا أكثر منه تحفظاً وأقل جرأة فى هذا المعنى — لم يتخلوا عن هذا التقليد كما يبدو ذلك فى فاجعة الكِكْلو پيس لأور يبيديس .

يضيف هذا الشاعر إلى أقصوصة هوميروس الواردة فى الأوديسا — رغم أنه يحترم سحنتها الأساسية — مظاهر مسفة تلتئم مع طريقته التى أشرنا إليها أكثر من مرة حين عرضنا لمآسيه ، وذلك مثل المرح الفظ الذى يظهر فى مزاح الكِكلو پيس مع الساتيروس حيث يجرى على لسانه أحط العبارات وألصقها بأدنى البيئات العامية المسفة التى لا تتعفف عن أردأ التشبيهات التى ترتدى أقبح ثياب المجون ، وتبدو فى أبشع مظاهر الوقاحة ، وتنتهى إلى أحط ألوان الاستهتار بالجوانب المقدسة من الحياة كأن يقول مثلا : « إنى لا أقدم الضحايا إلى الآلهة أبدا ، ولكنى أقدمها إلى بطنى فهو أكبر الآلهة ، وإن الأكل والشرب هما زوس الحقيقى لدى الأشخاص العقلاء ، أما الذين وضعوا القوانين ، ليزينوا بها الحياة الإنسانية فإنى أسخر منهم أشد السخرية » إلى آخر ما امتلأت به هذه الفاجعة الرخيصة مما نصون القلم عن تصويره .

لا جرم أننا نستطيع من خلال هذه المسرحية أن نحكم على ذلك اللون من الأدب الذى كان فى عهد إسخيلوس — فيما نعتقد — متحفظا لا يشتمل إلا على المرح البرىء والمزاح النقى المترفع ثم أضحى فى عهد أوريبيديس مسفا بذيئا ماجنا قصد به مؤلفوه إرضاء الجماهير الديمكراتية الغارقة فى المجانة الحيوانية والتى لا يروقها إلا ما ينسجم معها فى الدرك الأدنى الذى تعيش فيه عيشة السوائم .

أما الطرف الثانى من أشخاص الفواجع وهو طرف الأبطال فهو مناط صلتها بالمآسى ، أو قل : إنه كل ما يعثر القارىء عليه فيها من مظاهر المجد والرفعة ، لأن أبطال الأقاصيص لم يكونوا فى أكثر الأحيان لحسن الحظ يفقدون كرامتهم وعظمتهم الأقصوصيتين بانحدارهم الى هذه الفواجع ، فأوديسوس فى فاجعة السكلوبيس مثلا يحتفظ بهدوئه وحكمته وشجاعته وجرأته المألوفة فى الآثار الأقصوصية ، وبالإجمال يوشك دوره فيها أن يكون مأساويا بحتا لولا أن نهايتها كانت سعيدة . وإذا كنا قد عثرنا على هذا السمو محفوظا فى فاجعة أوريبيديس — وهو أقل نظرائه تمسكا بالتقاليد — فلابد أن يكون ذلك أشد بروزا فى فواجع إسخيلوس وسوفكليس .

على أن هذه الفواجع فى أحيان أخرى كانت تشوه صفات بعض الأبطال الأجلاء ، بل أنصاف الآلهة . ونموذج هؤلاء الأبطال الذين شوهت أخلاقهم : هيركليس الذى تمثلت فيه أكثر رذائل الساتيروس ممتزجة بفضائل الأبطال ، فكونت منه شخصية شعبية فيها كثير من الإسفاف المنحط كالشره والنهم والشهوانية والوحشية وما شاكل ذلك مما يصلح لتسلية الجماهير وإضحاكها . ومن هذه المناظر المسفة المازحة تلك الصورة التى رسمها أوريبيديس لهذا البطل فى « ألكستيس » التى أشرنا الى أنها حلت فى إحدى رباعيات هذا الشاعر محل الفاجعة ، ومجمل هذه الصورة أننا نشاهد هيركليس يصل إلى قصر صديقه أذميتوس على أثر وفاة زوجته ألكستيس فيستقبله هذا الصديق خير استقبال ويخفى عنه حادث الوفاة ، ولا يكاد يجلس إلى المائدة حتى يشرع فى الأكل والشرب والطرب فى رغبة حيوانية مخجلة تحمر لها وجوه الخدم .

وليست هذه الصورة التى رسمها هذا الشاعر لذلك البطل فى هذه المسرحية بأشد سخرية من اللوحة التى صوره عليها فى فاجعة « سيليوس » حيث يقدمه إلينا رقيقا يشتريه هذا الأخير ويرسله إلى ضيعته فى الريف ليعنى بكرومه ، فلا يكاد هذا الرقيق المزعوم يصل الى الحقول حتى يحطم غرسها ويقتلع أشجار الكرم ، ويوقد نارا عظيمة ويذبح ثورين من ثيران مولاه ويكسر أحد (دنان) النبيذ ويشرب حتى يثمل ثم يغنى بصوت أجش يصدع الرؤوس ثم يفزع نائب الملك ويرغمه على أن يحضر إليه الفطائر والفواكه ، وأخيرا يفتح فى الضيعة نهرا فيغرق كل شىء فيها . ولا ريب أن هذا البطل الجليل فى المآسى يحل فى هذه الفاجعة محل الساتيروس الذين هم نماذج السخرية الشعبية الرخيصة .

على أن مؤلفى الفواجع الساتيروسية التى نزلت بأولئك الأبطال إلى هذا الحضيض العامى لم يكونوا يقتصرون على تصويرهم فى هذه الصور المسفة ، وإنما كانوا يذكرون من حين إلى آخر أنهم من أبطال الأقاصيص الأجلاء ، فيسجلون لهم فى مسرحياتهم محامد البطولة الخالدة إلى جانب مساوئ السخرية الشعبية . ومن أمثلة ذلك أن هيركليس الذى نراه فى أول فاجعة ألكستيس يأكل ويشرب ويصيح كأنه أحد أفظاظ السوقة نشاهده بعد أن يتبين وفاة زوجة صديقه يعود إلى بطولته ويصمم على إعادتها ولو أدى ذلك إلى انتزاعها من أعماق الجحيم ، ثم يتوج هذا التصميم بالتنفيذ فيبدو على صورته الأقصوصية التى تتمثل فيها العظمة ويلوح على جوانبها الجبروت . وكذلك فى فاجعة «سيليوس» عندما يهدده أوريستوس نراه يذكر أنه ابن زوس فتنتفخ أوداجه ويرفض فى شمم أن يذل أو ينحنى ثم يعلن قائلا : « أحرق لحمى وأفنه تماما واشرب حتى تمتلىء من دمى كما تمتلىء من شراب قاتم ، فالكواكب ستنزل تحت الأرض ، والأرض سترتفع إلى موضع الهواء قبل أن تنال منى كلمة ملق واحدة » .

ولا جرم أن هذا ليس أسلوب العبيد ، وإنما هو أسلوب أبطال الأساطير من أنصاف الآلهة ومن إليهم ممن يحتفظون بعظمتهم الطبيعية حتى فى ساعات المرح والمزاح .

٢ — هيكل الفاجعة وأسلوبها

لما كانت الفواجع قد فقدت ولم يبق منها إلا السكلوبيس كما أشرنا إلى ذلك ،

فقد كان من العسير أن نرسم صورة صادقة لهيكلها المادى ، ولكننا مع ذلك سنحاول ـ قياساً على تلك الفاجعة الوحيدة التى بقيت لنا ـ أن نضع لها رسماً تقريبياً نوجزه فيما يلى :

نستطيع أن نقرر بدياً أن منهجها كان يشبه منهج المأساة فى أهم نواحيه ، ولكن مع ضغط شديد فى جميع أجزائهـا يجعلها تصل إلى نصف مقدار المأساة العادية تقريباً ، وهى تشبهها فى أنها تنقسم إلى خمسة أقسام : مقدمة وأربع قصص مستقلة تشبه الفصول ، وهى تمتاز بقصر أغانى الجوقة ، بل بضعف القسم الغنائى فيها على العموم . ولا جرم أن من النتائج المحتومة لقصر هذه الجوانب انتهاء العمل والمحاورات فيها إلى السرعة والإجمال .

ومما هو جدير بالملاحظة كذلك أنه يعثر فيها على مثل ما هو فى المآسى من ألوان الحياة المتنوعة كالتعارف ، وسوء التفاهم ، والخطأ فى تأويل الإنذارات ، وفى فهم الوحى. وقصارى القول : إن هذه الفواجع الساتيروسية كانت تحدث فى نفوس النظارة عين الأحاسيس التى تحدثها فيها المآسى وإن كانت الرهبة فى الفواجع لا تتملك قلوبهم ، لأنهم واثقون من أن نتيجتها دائماً سعيدة على عكس نتيجة المأساة .

أما أسلوبها فهو فى العموم أسلوب المأساة ، إذ يلقى القارئ فيه نفس طرائق الحديث الفخم الذى تفيض من جوانبه الأبهة وتصدح من خلاله رنات العظمة والجلال ، ولكنه ليس أسلوباً نقياً بريئاً من الامتزاج بالتعبيرات الدنيا ، وذلك طبيعى ما دام أنه كثيراً ما تصاغ فيه معان سوقية ، بل فظة أحياناً . ومثال ذلك أن الفواجع لم تكن تتحرج من أن تصرح بأسماء المسميات التى كانت المآسى تعبر عنها بتلميحات خفية تدرك على بعد دون التصريح بها كالأمراض والعاهات ، وكالتبسط فى تفاصيل قطع الملابس ووحدات آلات المطبخ وما شاكل ذلك ، وليس هذا فحسب ، بل إن من مميزاتها الأساسية أنها كانت تختار للتعبير عما تحتويه من معايب ورذائل ألفاظاً بذيئة مسفة ، وأمثالا عامية مبتذلة ، بل كان مؤلفوها يصنعون ذلك خصيصاً كلما دعتهم إليه الحاجة .

على أن هذا الانحدار من جانب الفواجع لم يَهْوِ بها إلى صفوف المهازل ، وإنما ظلت رغم ذلك كله أقرب إلى مرتبة المأساة منهـا إلى منزلة المهزلة التى ستكون موضوع الجزء الرابع من هذا الكتاب إن شاء الله .

أتيكا
في القرنين
الخامس والرابع
قبل المسيح

هيليكون
أوليس
دليون
كيثيرون پلاتيه
پرنيس
أتيكا
ماراثون
أوبيوس
ج. مرتو بحر أوبيوس
إيلوسيس
ميغارا
أثينا
إيليوس
بيريه
ج. سالامينا
سيكونا
كورنت
كورنتا
ج. هلينيه
ج. إجين
ج. كيوس
بحر إجيا
إپيدور

مخطوطات ومطبوعات ومترجمات

من المنتجات المأساوية

(ا) مخطوطـــات

١ — منتجات إسخيلوس

من المتفق عليه لدى النقاد أن جميع المخطوطات التي عثر عليها من منتجات إسخيلوس نسخت عن مخطوطة واحدة لا يدرى أحد متى كتبت ولا أين هى . وأيا ما كان فإن أفضل المخطوطات التى نسخت عنها هى مخطوطة توجد بمكتبة فلورنسا بإيطاليا ، وتدعى بالميديسوس « Mediceus » . ويرجع تاريخها إلى القرن العاشر أو الحادى عشر ، وهى تحتوى على المآسى السبع الباقية من مسرحيات هذا الشاعر ، ولكنها تشتمل على ثلاث ثغرات ، اثنتان منها فى مأساة أجا ممنون ، والثالثة فى مأساة « حملة القرابين » . ويلاحظ المتأمل فى هذه المخطوطة أن النصوص فيها مكتوبة بخطين مختلفين . وفوق ذلك فإن بها إضافات وتصحيحات بخطوط أخرى . ولا ريب أن هذا هو أحد نقائصها رغم قيمتها النسبية .

أما المخطوطات الأخريات فليس لها سوى أهمية ثانوية ، بل هى لا تكاد تنفع إلا فى تكملة الثغرات الموجودة فى مخطوطة الميديسوس كما انتفع الباحثون بإحدى مخطوطات فلورنسا فى سد ثغرة أجا ممنون .

وهناك مخطوطات عدة لا تحتوى إلا على ثلاث مآس وهى : برومثيوس موثقاً ، ومهاجمو ثيبا السبعة ، والفرس ، وهذه المآسى هى التى تدرس بوجه عام فى المدارس البيزنتية .

٢ — سوفكليس

على نفس النحو الذى رأيناه عند إسخيلوس يجمع العلماء على أن جميع المخطوطات التى

بقيت من منتجات سوفكليس قد نسخت من مخطوطة واحدة ، وأن أفضلها توجد فى مكتبة فلورنسا كذلك ، وأنها تسمى لورنسيانوس حرف (أ) « Laurentianeis A »

و يرجع تاريخهـا أيضا إلى القرن العاشر أو الحـادى عشر ، وهى تحتوى على المآسى السبع التى بقيت لهذا الشاعر ، ولـكنهـا فيما يرى النقاد محتوية على أخطاء ، أما ما عداها من المخطوطات فإنه قليل الأهميـة ما عدا مخطوطة واحدة توجد فى فلورنسا أيضا ، و يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهى تحتوى على مآسى : أياس ، و إيلـكترا ، وأوديبوس ملكا ، وهى أصح من سالفتها . و يلاحظ الباحثون بوجه عام أن مخطوطات هذه المآسى الثلاث كثيرة وذائعة ، وأنها هى التى تدرس فى المدارس البيزنتية كسابقاتها من منتجات إسخيلوس .

٣ — أوريبيديس

يرى النقاد أن مخطوطات منتجـات أوريبيديس قد انقسـمت منذ ظهور بحوث كرشهوف ، وفىّ إلى قسمين أولهما كل المخطوطات التى نسخت من المخطوطة البدائية التى تحتوى على تسع مآس ، وهى : هيكوبيه ، وأورسـتيس ، والفينيقيات ، وأندروماخيه ، وهيبوليتوس ، ومديا ، وألـكستيس ، والترواديات ، وريسوس .

وأصح مخطوطات هذا القسم هى المخطوطة المسماة « مرسيانوس » « Marcianus » الموجودة بمكتبة القديس مرقص بمدينة البندقية ، و يرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر ، ولـكنها لا تحتوى إلا على المآسى الأربع الأول ، وعلى جزء من هيبوليتوس . وتلى هذه المخطوطة مخطوطة أخرى توجد بمكتبة الڤاتيكان ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر ، وهى تحتوى على جميع المـآسى التسع المثبتة فى المخطوطة الأولى التى نقل عنها كل هذا القسم الأول . وتلى هذه المخطوطة مخطوطة أخرى توجد بمكتبة كوبنهاجن تحتوى على المآسى التسع أيضا ، ولايعرف تاريخ نسخها، وبها أخطاء . وأخيراً توجد مخطوطة أخرى بدار الـكتب بباريس ، وهى تحتوى على المآسى الخمس الأول ، و يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر .

أما القرن الثانى فهو عدة مخطوطات مشتملة كلها على أخطاء ، ولكنها حفظت لنا المآسى العشر الأخريات . وأهم مخطوطات هذا القسم هى (١) مخطوطة تدعى بـ « الپالاتينوس » « Palatinus » وتوجد فى متحف الڤاتيكان ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهى تحتوى على ست مآس من القسم الأول ، وعلى سبع من الثانى ، وهى : الضارعات ، ويون ، وإيفيجنيا فى أوليس ، وإيفيجنيا فى توريس ، والباكوسيات ، والككلوپيس ، والهيركليسيون .

(٢) مخطوطة تسمى لورنسيانوس رقم ٣٢ « Laurentianus 32 » وتوجد فى فلورنسا ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهى تحتوى على المآسى التسع التى هى مجموع القسم الأول ، وعلى المآسى السبع التى توجد فى الپالاتينوس ، وعلى هيركليس مخبولا ، وهيلينيه ، وإيلكترا ، وتعتبر أكمل المخطوطات ، بل إن هذه المآسى الثلاث الأخيرة لا توجد إلا فيها .

(ب) مطبوعات

١ — شعراء الطليعة

لا توجد من منتجات هؤلاء الشعراء الأولين الذين سبقوا أعيان المأساويين الثلاثة والذين أطلقنا عليهم عنوان شعراء الطليعة سوى شذرات متفرقة نشير إلى مطبوعاتها فيما يلى:

نوك ، طبعة ثانية ، ١٨٨٩ ، لبزيج . ـ ڤجنير ، ١٨٥٢ ، راتسبون ، وكذلك طبعت هذه الشذرات فى مجموعة ديدو بباريس .

٢ — إسخيلوس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى فى باريس فى سنة ١٥١٨ ، ثم تلتها طبعات عدة نذكر أهمها وأشهرها فيما يلى : دَنْدُرف ، طبعة خامسة ، ١٨٦٩ ، لندرا . ـ ڤى ، طبعة ثالثة ، ١٩١٠ ، تُبْنير ، لبزيج . ـ وبه هوامش وتعقيبات باللغة الإغريقية الحديثة . ـ مازون ، ١٩٢٠ — ١٩٢٥ ، مجموعة بوديه ، باريس .

٣ — سوفكليس

طبعت منتجات هذا الشاعر المرة الأولى بمدينة البندقية فى سنة ١٥٠٢ ثم تلت هذه الطبعة عدة طبعات نذكر من أبرزها ما يأتى : ڤندير ، ١٨٧٨ ، لبزيج ، وبه تعليقات مشهورة دندرف ، طبعة خامسة ١٨٦٩ ، لبزيج . — جيب ، طبعة ثانية ، ١٩١٧ ، كمبردج . پرسون ، ١٩٢٤ ، أكسفورد . — مسكريه ، ١٩٢٢ — ١٩٢٤ ، مجموعة بوديه ، باريس .

٤ — أوريپيديس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى فى سنة ١٥٠٣ ثم توالت بعد ذلك الطبعات الحديثة التى نجملها فيما يأتى : دندرف ، طبعة خامسة ، ١٨٦٩ ، لبزيج . — كرشهوف ، طبعة ثانية ، ١٨٦٨ ، برلين . — نوك ، طبعة ثانية ، ١٨٧١ ، لبزيج . — برنز ، وفكلين ، طبعة ثانية ١٩٠٨ ، لبزيج . — ميرديه ، و پرمنتييه ، ١٩٢٣ ، مجموعة بوديه ، باريس .

(ح) الترجمات

١ — إلى الفرنسية

من الترجمات القديمة الممتازة التى عثرنا عليها منقولة من الهيلينيه إلى الفرنسية ترجمة منتجات إسخيلوس وسوفكليس، وأوريپيديس للكاتب الكبير الكنت دى ليل ، ويلى هذه الترجمة ما يلى :

منتجات إسخيلوس ، ترجمة مازون مجموعة بوديه ، ١٩٢٥ ، باريس — وترجمة مسكريه لمنتجات سوفكليس ، نفس المجموعة ، ١٩٢٤ ، باريس — وترجمة ميرديه و پرمنتييه لمسرحيات أوريپيديس ، نفس المجموعة ، ١٩٢٣ ، باريس . —

٢ — إلى الألمانية

من بين التراجم الألمانية الملحوظة ترجمة ذيلا موفيز — مولين درف لأورستيسية إسخيلوس ، وقد نقلها شعرا فى سنة ١٨٩٦ ، برلين —

٣ — إلى الإنجليزية

ومن أهم الترجمات الإنجليزية العصرية ترجمة ڤيرال لأجاممنون وحملة القرابين ، والمحسنات الثلاث لإسخيلوس ، مكميلان ، لندرا . —

٤ ـ إلى اللغة العربية

لم ينقل من منتجات العصر المأساوى الهيلينى إلى اللغة العربية ـ فيما نعلم ـ سوى إحدى عشرة مأساة نقلها حضرة صاحب السعادة الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين باشا فى مجلدين

أولهما نشر فى سنة ١٩٢٠ تحت عنوان صحف مختارة من الأدب التمثيلى عند اليونان، وقد احتوى على تمهيد مفصل شيق لنشأة التمثيل عند الهيلين، وعلى ترجمة جيدة لحياة إسخيلوس أول أعيان المأساويين الثلاثة ثم على تلخيص المآسى السبع التى بقيت من منتجاته وهى: المستجيرات، والفرس، والسبعة يهاجمون طيبة، و پروميثيوس مغلولا، وأجاممنون، والمتقربون. والصافحات، ثم اشتمل على ثلاث من مآسى سوفكليس وهى: أياس، وأنتيجونا، و إيلكترا.

وثانى هذين المجلدين نشر فى سنة ١٩٣٩ تحت عنوان: «من الأدب التمثيلى اليونانى» وقد عاد سعادة المؤلف فى هذا الكتاب إلى مآسى سوفكليس الثلاث المذكورة فى الكتاب الأول فأكملها ونقح ترجمتها، وأضاف إليها مأساة أوديپوس ملكا. ونحن لا يسعنا هنا إحقاقا للحق إلا أن نشيد بهذا المجهود العظيم، وأن نعيد ما سجلناه فى مقدمة الجزء الأول من هذا الكتاب من أن ترجمة نصوص الأدب الأجنبى الذى يراد تحليله و إذاعته هى مثلى الوسائل لفهم هذا الأدب ومعرفته على صورته الحقيقية. ولا نريد التدليل على ذلك بأكثر من إحالة القارىء إلى تلك المحاورة الفاتنة الساحرة المفعمة بالعظمة والجلال من جانب عزيز كريم مضطهد، والمليئة بالتهديد والوعيد من جانب طاغية متغطرس، يتمثل أولهما فى پروميثيوس، وثانيهما فى زوس أو فى هرميس ابنه ورسوله الذى يتحدث بأسلوبه، ويروى عباراته.

تلك هى المحاورة البديعة التى نقلها سعادة الدكتور طه حسين باشا إلى العربية ضمن ما نقل فى صفحة ١٠١ وما بعدها من الكتاب الأول.

هذا، ونرجو أن نرى قريبا كل نصوص الأدب الهيلينى فى جميع عصوره وقد نقلت الى اللغة العربية نقلا ذا قيمة أدبية محترمة يقوم به العلماء الفنيون، لا الأدعياء المتطفلون كما حدث ذلك فى نقل بعض منتجات العصر الحماسى الذى أشرنا إليه فى تلك المقدمة المذكورة

BIBLIOGRAPHIE

1—Histoires de la littérature grecque.

W. Christ, 1905, Teubner, Leipzig.

A et M. Croiset, Boccard, 1928, Paris.

M. Egger, Delaplane, Paris.

J.-P. Mahaffy, 1903-1904, Oxford.

A. Pierron, Paris, 1863 .

O. Müller, trad. Hillebrand, 1865, Paris.

Wilamowitz-Moellendorff, 1905, Teubner, Leipzig.

2—Etudes·

Allègre, Sophocle, étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies, Lyon 1905,

Courdaveaux, Eschyle, Xénophon et Virgile, 1872, Paris.

M. Croiset, Eschyle, études sur l' invention dramatique dans son théâtre, Paris.

P. Decharme, Euripide et l'esprit de son théâtre, 1893, Paris

Foucart, Le culte de Dionysos en Attique, ds. Mém. acad. inscr t. 37, Paris.

J. Girard, Euripide dans Revue des deux Mondes, février 1896

P. Girard, Pages choisies des tragiques Grecs, 1908, Colin, Paris.

Jardé, Athènes ancienne, Paris.

Lechat, Phidias et la sculpture grecque au 5éme siècle Paris

P. Masqueray, Euripide et ses idées, 1908, Hachette, Paris.

— , Théories des formes lyriques de la tragédie grecque, 1895, Paris.

Mazon, L' Orestie d' Eschyle (introduction) , 1925, Paris .
Méautis, L' Ame Hellénique d'après les vases peints, Paris.
Méridier, Le prologue dans latragédie d' Euripide ds. Bibl. univ. du Midi XV 1911.
Navarre, Dionysos, étude sur L' organisation matérielle du théâtre athénien, 1895, Paris .
Nestle, Euripidès. , Stuttgart, 1901.
Patin, Etudes sur les tragiques Grecs, 3 éme édit., 1865 - 1866, Paris.
Saint Marc Girardin, Cours de littérature dramatique, 1850, Paris .
M. Tournier, Némésis ou la jalousie des dieux, 1862, Paris.
H. Weil, Etudes sur le drame antique, 1897, Paris.

فهرس الصور

فهرس موضوعات الجزء الثالث من كتاب الأدب الهيلينى

موضوع	صفحة

من منتجات المؤلف

كتب طبعت بالعربية

١ ــ الفلسفة الشرقية (طبعة ثانية) مكتبة الإنجلو المصرية
٢ ــ الجزء الأول من الفلسفة الإغريقية (طبعة ثانية) مكتبة الإنجلو المصرية
٣ ــ الجزء الثانى من الفلسفة الإغريقية (طبعة ثانية) مكتبة الإنجلو المصرية
٤ ــ الفلسفة العامة (لدى المؤلف) .
٥ ــ مشكلة الألوهية (طبعة ثانية) دار إحياء الكتب العربية .
٦ ــ الأخلاق النظرية (لدى المؤلف) .
٧ ــ الفلسفة الإسلامية فى المغرب (دار إحياء الكتب العربية) .
٨ ــ المذاهب الفلسفية العظمى فى العصور الحديثة (دار إحياء الكتب العربية) .
٩ ــ حياتنا الاجتماعية ومشكلاتها العظمى (مكتبة الإنجلو المصرية)
١٠ ــ الجزء الأول من الأدب الهيلينى (دار إحياء الكتب العربية)
١١ ــ الجزء الثانى من الأدب الهيلينى (دار إحياء الكتب العربية)
١٢ ــ الجزء الثالث من الأدب الهيلينى (دار إحياء الكتب العربية)
١٣ ــ نفثات ولمحات (لدى المؤلف)
١٤ ــ الفلاحون (طبعة ثانية) دار الإعلانات المصرية
١٥ ــ كوليا (دار الكاتب المصرى)
١٦ ــ الضحية (طبعة ثانية) دار الإعلانات المصرية .

كتب تحت الطبع

١ ــ الفلسفة الإسلامية فى المشرق .
٢ ــ مشكلة النفس .
٣ ــ مشكلة المعرفة
٤ ــ مشكلة المادة والحياة .
٥ ــ الكلام والمتكلمون
٦ ــ التصوف والمتصوفون .
٧ ــ الفلسفة المسيحية فى الشرق والغرب .
٨ ــ الفلسفة التجريبية .
٩ ــ تيارات الفكر الفلسفى الفرنسى (مترجم) .
١٠ ــ تاريخ الفلسفة لإميل بريهييه (مترجم).
١١ ــ معركة مع شياطين الهوى أو أسرار الحياتين السياسية والاجتماعية فى مصر .
١٢ ــ بقية كتاب الأدب الهيلينى ، وهى جزآن .
١٣ ــ الآداب الأوربية الحديثة (خمسة أجزاء) .
١٤ ــ المدرسة الرومانتيكية .
١٥ ــ تحطيم أوثان الأدب المصرى المعاصر .
١٦ ــ نقد الترجمات الفلسفية والأدبية فى مصر .
١٧ ــ شهيرات النساء الأوربيات وآثارهن الخالدة
١٨ ــ المسبحة الوردية .
١٩ ــ أجلافين وسيليزيت .
٢٠ جلياذى تريكور
٢١ ــ مثل خلقية عليا .
وهذه الكتب الأربعة الأخيرة مترجمة .

